CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

587

mayo 1999

DOSSIER:
Toros y letras

Adelina de Güiraldes
Cartas a Guillermo de Torre

Eugenio Cobo
Víctor Hugo y el romanticismo español

Mireia Sentís
ARCO 1999

Cartas de Inglaterra, Argentina y Brasil

Entrevista con Adolfo Sánchez Vázquez

Notas sobre Eugenio d'Ors, José Hierro, Jon Juaristi, Rigoberta Menchú y Fernando Ampuero

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

587 ÍNDICE

DOSSIER
Toros y letras

FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ
Mitos, sueños y tauromagia 7
JOSÉ MARÍA GARCÍA AÑOVEROS
Consideración moral de los festejos taurinos en las fuentes latinas 13
JOSÉ CARLOS DE TORRES
El léxico taurino en la Edad Media y el Siglo de Oro 17
FLORENTINO HERNÁNDEZ GIRBAL
Figuras que señalan una época 25
MATÍAS PRATS
La narración oral de la lidia 31
CLAUDIO RODRÍGUEZ
Invitación a un arte efímero 35
ANDRÉS AMORÓS
El verano sangriento y otros encuentros literarios 39
FRANCISCO BRINES
Relato superviviente 47
LUIS SUÑÉN
Una indagación crítica de lo taurino 53

PUNTOS DE VISTA

EUGENIO COBO
La influencia de Víctor Hugo en la España romántica 61
CARLOS GARCÍA
Cartas de Adelina Güiraldes a Guillermo de Torre 69

CALLEJERO

JAVIER FRANZÉ
Entrevista con Adolfo Sánchez Vázquez 99
MIREIA SENTÍS
ARCO 1999: la cuesta de enero 105
HORACIO COSTA
Carta de Brasil. Brasilia: una ciudad sin museos y con políticos 109
JORDI DOCE
Carta desde Inglaterra. Sobre poetas laureados 117
JORGE ANDRADE
Carta desde Argentina. Subdesarrollo y dinosaurios 123
WILFRIDO H. CORRAL
Carta de Estados Unidos. El negocio de Rigoberta Menchú 129

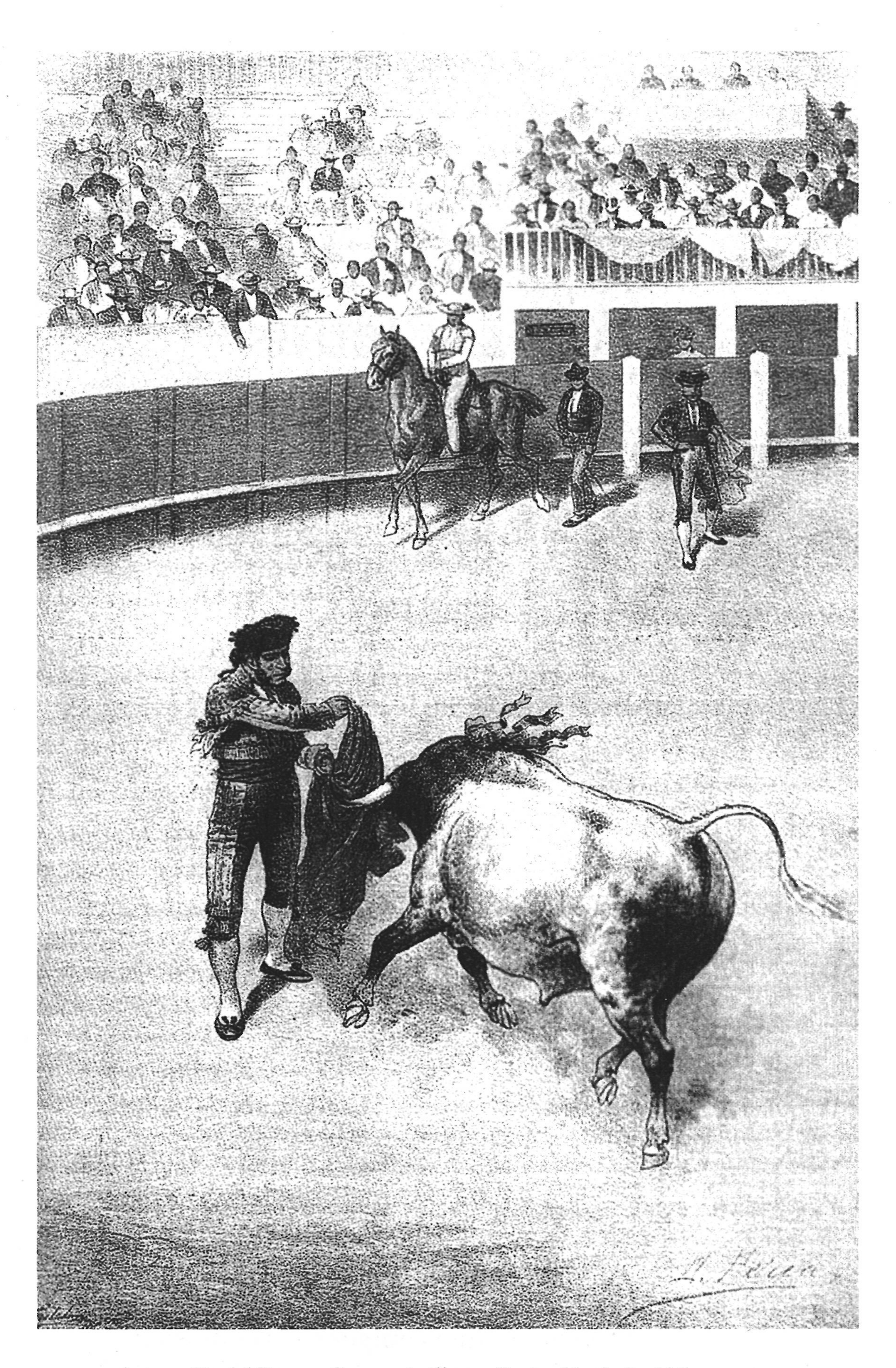
BIBLIOTECA

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
Eugenio d'Ors, del intelectual disidente al intelectual errante 137
EMILIA DE ZULETA
José Hierro y su Cuaderno de Nueva York 140
ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA
Blues de la pequeña felicidad 143
BLAS MATAMORO
Nacionalismos 145
JORDI GRACIA
Amarás lo múltiple 148
JULIO ORTEGA
Perplejidades de Fernando Ampuero 151
RICARDO DESSAU
Problemas de vista 154

El fondo de la maleta
Chillida, el explorador 157

DOSSIER
Toros y letras

Las manifestaciones que componen este dossier fueron recogidas y transcritas por Guzmán Urrero Peña



Daniel Perea: «Capeo a la tijera». Ilustración de *La Lidia*

Mitos, sueños y tauromagia

Fernando Sánchez Dragó[*]

Sorprende la conservación del toreo, no como un espectáculo meramente folclórico, sino como algo vivo. En cierto sentido, se trata del mayor anacronismo de la historia del mundo. En este momento se mantienen numerosas festividades arqueológicas, como lo puede ser el Palio de Siena, pero son fiestas donde la gente se disfraza. Algo muy distinto sucede con los toros, letra viva de la sociedad. Jung decía que cuando un ser humano está delante de un símbolo arquetípico, aunque éste proceda de una tradición religiosa, espiritual o cultural distinta, experimenta una emoción a veces inexplicable. Un ejemplo de las reacciones promovidas por el arquetipo taurino lo hallamos en un medio tan frío como la televisión, donde es muy difícil exaltarse, pues no lo consienten el presentador del programa, ni los focos ni el minutaje. Pues bien, cuando sale a colación el tema de los toros, se desatan las pasiones. Y esto sucede porque nos encontramos, indudablemente, ante un arquetipo.

Vaya por delante que el toro es un arquetipo de los pueblos ibéricos o, todo lo más de los pueblos mediterráneos o, si nos vamos muy lejos, de los pueblos atlantes. No olvidemos que la primera descripción de una corrida de toros está en el *Critias* y en el *Timeo*, esos diálogos de Platón donde se nos dice que los diez reyes de la confederación atlante se reunían una vez al año para dirimir los problemas de su alianza. Y el filósofo ateniense, que había recibido estas informaciones vía Solón, a través de los conductos herméticos del Antiguo Egipto, nos dice literalmente que para celebrar este acontecimiento organizaban los atlantes una ceremonia durante la cual el matador, trapo en mano, degollaba a una res luego de capturarla con arreglo al ritual programado. Huelga añadir que, al detallar semejante liturgia, Platón está describiendo, ni más ni menos, una corrida.

Téngase en cuenta, además, que la fiesta de los toros es una *opera aperta* en la cual confluyen numerosos motivos esotéricos y no esotéricos del inconsciente colectivo. Por ejemplo: la fiesta reproduce el esquema del laberinto. No en balde Teseo se adentra en el laberinto de Knossos para enfrentarse al Minotauro, un ser que simboliza las pesadillas del subcons-

[*] *Escritor y ensayista.*

ciente y, en definitiva, el espíritu del mal. Pues bien, al igual que el recinto donde se atrinchera el Minotauro, también el coso es un laberinto, dividido como está entre la andanada, la grada, los tendidos, la barrera, la contrabarrera, el callejón, los burladeros, el centro. Por ello, en la medida en que el laberinto es un arquetipo de todos los pueblos de la tierra, yo creo que cualquier persona, al margen de su origen ibérico, puede tener acceso a ese mundo mágico de la tauromaquia.

Otro motivo recurrente en la lidia es el sexo. Muchos toreros se enfadan conmigo cuando yo les digo que una de las grandes explicaciones de la corrida de toros es de carácter erótico. Pues bien, no soy el único en sostener tal argumentación. Ángel Álvarez de Miranda señala que la capa era inicialmente blanca; ésta se fue tiñendo de rojo como reflejo de la costumbre de exponer las sábanas de la reina o la princesa recién casadas para demostrar al pueblo que su matrimonio se había consumado, con lo cual habría descendencia y, por lo tanto, la dinastía tenía asegurada su continuidad.

Cuando el diestro sale a la plaza es *yin*, mujer. Lleva cinturita estrecha, luce lentejuelas en su atavío, usa zapatos femeninos y además se contonea, se pavonea, abre la capa. Por el contrario, el toro es *yang*, es la fuerza viril, el macho por antonomasia. Luego, a lo largo de la corrida, en esta especie de bodas entre el cielo y el infierno, se va consumando una transformación. Al entrar en contacto con la bestia, el torero va convirtiéndose en macho, al tiempo que el toro pierde su fuerza y se vuelve hembra. Cuando llega la hora de la verdad, el diestro ha de introducir un falo –la espada tiene forma fálica– en el hoyo de las agujas, un espacio con forma de triángulo isósceles, el símbolo del sexo femenino desde la noche de los tiempos. Al final, si el falo entra debidamente y alcanza el punto «G», el toro cae despatarrado y se rinde. Como sucedía con el esquema laberíntico de la plaza, no hay duda de que esto también es un arquetipo universal, comprensible para cualquier persona.

A este respecto, es muy curioso comprobar cómo en América la fiesta de los toros ha sobrevivido únicamente en aquellos países con fuerte carga indígena, caso de Colombia, Ecuador, Perú, México y Venezuela. En cambio, en el Cono Sur, en países donde el fondo indígena fue prácticamente exterminado y hace siglos que dejó de existir, no hay fiesta de toros. La explicación hay que buscarla en el hecho de que el inconsciente colectivo de aquellas civilizaciones precolombinas estaba unido, a través de la Atlántida, con el de los pueblos ibéricos. Tras la llegada de los españoles, quedó en evidencia el maridaje entre ambas mitologías. Como ilustración de este proceso, vamos a mencionar una fiesta increíble, durísima, brutal, celebrada todos los años, el día de Corpus Christi, en Perú. Ese día, en una locali-

dad andina, por la mañana, de forma que la apoteosis de la fiesta coincida con las doce del mediodía, la gente asiste a la plaza para presenciar un singular espectáculo durante el cual se enfrentan un cóndor, animal totémico de los conquistados, y un toro, animal totémico de los conquistadores. Al toro le ha sido desgarrado el lomo hasta dejárselo en carne viva, y al cóndor se le ha cegado y atado al bóvido. El espectáculo consiste en ver cómo el burel intenta desembarazarse del ave rapaz, mientras ésta va rascando, excitada por la sangre, hasta que alcanza el corazón o algún otro órgano vital. Tras el combate, el toro muere siempre. Los asistentes, ataviados como los antiguos incas, emprenden luego una peregrinación, llevando en andas al cóndor hasta un precipicio sagrado. Allí, contra el sol del mediodía, el cóndor es liberado, pero cuando echa a volar, comprende que está ciego y que ya no podrá sobrevivir. En ese instante, se deja caer hasta estrellarse contra las piedras del fondo. En clave simbólica, la muerte de ambas criaturas totémicas expresa el nacimiento de esa nueva realidad histórica, política y cultural que llamamos Iberoamérica. Lo cual equivale a una fantástica formulación del mestizaje. Así cobra sentido la evidencia de que cosas de este jaez conforman nuestra estructura psicológica. Y no desaparecerán, pese a la continuada presión de lo laico.

Uno de los elementos que han contribuido al mantenimiento de la lidia, a contrapelo de los tiempos, es su lenguaje críptico, al cual sólo tienen acceso los iniciados. Cuando es creado un lenguaje semejante, esa actividad tiende a sobrevivir, como han sobrevivido determinadas sectas iniciáticas, pues la expresión críptica, muralla infranqueable, defiende su espacio de los ataques de la profanidad.

Probablemente la faceta simbólica de la tauromaquia no se conserva en la actualidad con la misma fuerza, pero esto es una corriente subterránea. Siempre he sostenido que el aficionado a los toros no sabe por qué acude a los festejos. Hay algo subconsciente que lo arrastra. Ni siquiera en época de menos corruptelas y alharacas ha tenido la mayor parte de taurófilos conciencia de que cuando acude a los toros, no está viendo un espectáculo deportivo, cultural o artístico, aunque haya en la fiesta una parte de deporte, una parte de cultura y una parte de arte. En realidad, está viendo fundamentalmente una misa mayor, la misa mayor de nuestros orígenes, la misa mayor de los pueblos iberos. Esto la gente lo lleva dentro por genes, por *karma*, por el inconsciente colectivo, pero sólo una minoría de aficionados que ve los toros de forma lúcida es consciente de esa realidad. Desde ese punto de vista, qué duda cabe de que toda esta aureola profana, laica, que en estos momentos rodea la fiesta, menoscaba un tanto esa vivencia interior, pero yo creo que, en lo fundamental, el aficionado acude arrastrado

por una fuerza incontenible. No sabe lo que está haciendo pero lo hace, y algo queda en él.

Cuando doy conferencias organizadas por peñas taurinas, ante un público de aficionados, éstos quedan muy sorprendidos e incluso se irritan cuando escuchan mis explicaciones en clave esotérica y junguiana. Este fenómeno siempre me ha llamado la atención, pues considero que cabe ir a los toros para divertirse y, sin saberlo, asistir a una misa. Nunca he alcanzado a explicarme el porqué de estas reacciones. Por otro lado, son muchos los peligros que se ciernen sobre esa dimensión de la lidia. Confieso que, como espectador taurino, estoy cansado de tanta frivolidad, y sobran ejemplos al respecto. He jurado, y mantendré este juramento, que yo no pisaré nunca una plaza que esté cubierta. Eso es un sinsentido, porque la corrida de toros es una fiesta solar. El color dorado de la tierra del albero reproduce el color del sol en el crepúsculo. Y una de las funciones principales del matador consiste en derramar la sangre del animal más fuerte, el toro, y así devolver a la tierra (simbólicamente el mapamundi) la vida, la energía, la fuerza que está desapareciendo al caer el sol. Desde el punto de vista de una persona que cree, investiga y siente estas cosas como yo, ir a una plaza cubierta es un absoluto disparate, tan absurdo como acudir a una corrida matutina o nocturna, fuera de hora. Porque la corrida de toros debe hacerse cuando el sol comienza a descender. Desde este punto de vista, estamos acosados por todas partes. La fiesta no puede mezclarse con nada, ha de mantenerse pura en sí misma. Por desgracia, ahora construyen plazas repletas de tiendas y bares, empleadas en invierno para celebrar conciertos o combates de boxeo. A no dudarlo, estamos ante un puro dislate.

No obstante, son tantas las personas que militan conmigo en estas filas que yo no siento todavía el olor del enemigo. Vivo rodeado de gente a la cual le gustan los toros, como sucede con mi familia. También es verdad que en los círculos esotéricos y conservacionistas que frecuento se alzan voces de sorpresa, manifestando la contradicción aparente de mi discurso, pues me gustan los toros y al tiempo me siento partícipe de las doctrinas de la llamada Nueva Era. Sin embargo, cuando yo explico esa contradicción, como lo he hecho en numerosas conferencias y cursos, la gente siempre me ha entendido. Por lo pronto, no comprendo cómo los ecologistas pueden estar en contra de una fiesta gracias a la cual se han salvado extensos territorios de la agresión industrial. En buena medida, el ecosistema de la dehesa sobrevive gracias a la ganadería brava. No entiendo cómo se puede discutir la lidia desde un punto de vista ecológico cuando se han salvado de la destrucción tantas dehesas y marismas. Lo considero un despropósito y estoy convencido de que, antes o después, los ecologistas se darán cuenta

de que no existe contradicción entre su mensaje y la defensa del toro, un ser que pervive gracias a la fiesta que protagoniza. Todos sabemos que el toro de lidia es una creación artificial, procedente del uro, ya desaparecido. Se trata del animal más hermoso que existe, mimado, criado y perfeccionado mediante el cruce de sangres. El toro existe porque se celebran corridas de toros y no al revés, y además de su interés ecológico, proporciona trabajo a mucha gente.

En gran medida, lo que simboliza el toro bravo es un mundo arcaico, perdido, un mundo basado en el principio del ser frente al tener. Substancialmente, el mundo de los toros es eso. Cuando estás delante de un astado no hay bromas: eres. No tienes. Eres, o si no, desapareces. En la actualidad no ocurre así. Ahora también se empieza a juzgar al torero por el número de corridas que torea al año, por el número de trofeos que consigue. Es la irrupción del mercado en el seno de la fiesta. Y es que, a diferencia de lo que sucedía en el mundo antiguo, el mundo moderno está fundamentado en el tener.

Con todo, fuerza es reconocer que el fenómeno táurico no se circunscribe exclusivamente a lo que pasa en el redondel. La fiera de lidia participa en innumerables festejos populares, y su pretendido confinamiento dentro de las plazas es algo que arranca de los Borbones y la Ilustración. Esa polémica entre castizos e ilustrados detectable en el siglo XVIII es relativa, pues los castizos eran ilustrados y los ilustrados eran castizos. De hecho, a los afrancesados les gustaba mucho la fiesta de los toros, pero eso sí, pretendían europeizarla, someterla a razón. No querían que fuese una especie de *happening*, una gran fiesta anarquista celebrada en las calles. Decidieron entonces recluirla dentro de las plazas y fue, poco a poco, creándose el reglamento taurino. En otras palabras, se militarizó la fiesta, se organizó incluso a toque de corneta, a toque de clarín, porque a los sectores respetables de la sociedad les daba miedo esa bomba de relojería permanentemente enarbolada que era la fiesta de los toros en la calle. La encerraron, y lo que hoy llamamos fiesta es, en definitiva, esto y nada más que esto. Una fiesta militarizada, recluida, aprisionada.

Sólo sobrevive el antiguo y profundo espíritu de la celebración toresca en los encierros, donde la gente pierde la compostura, se enciende y participa del desenfreno. Ahí no existe mezcla de arte, deporte, espectáculo, dinero o prensa del corazón. Sin embargo, la americanización creciente que estamos sufriendo supone un serio peligro para estas usanzas. Ya se sabe que uno de los ingredientes clave del *american way of life* es lo jurídico, los picapleitos, las demandas por daños y perjuicios. Resulta entonces que si a un chaval le dan un *tantarantán* durante el encierro y sale magullado, demanda al ayuntamiento de turno y le solicita una punta de millones.

Como la autoridad municipal no puede pagar esa cantidad, opta por prohibir los encierros o someterlos tanto a norma que pierden su verdadera naturaleza. Dicho en términos más concretos: no hay nada más ajeno a la tauromaquia que el *american way of life*.

Pero la reciente evolución de la lidia delata otros riesgos. Ha desaparecido la figura del torero de cartel, quien era torero dentro y fuera de la plaza, llevaba coleta y era la encarnación del héroe en la sociedad española. El matador ahora viaja en avión, cuando antes iba por los pueblos en un viejo coche negro, con la cuadrilla entera. Ciertamente, un lidiador moderno podría protagonizar una novela, pero seguir en la actualidad a este personaje es como seguir a un futbolista o un banquero. También ha desaparecido la mayor parte de las tabernas y los restaurantes taurinos, esa parafernalia sensual que, en todos los sentidos, rodeaba a la fiesta y convertía lo toreril en materia novelesca.

Mi militancia taurina como escritor tiene que ver con el carácter autobiográfico de mi producción literaria. En la primera novela que escribí, *Eldorado*, hay todo un capítulo dedicado a describir una corrida de toros en Málaga. El toro viene a ser el hilo conductor del ensayo *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. El libro *Volapié. Toros y tauromagia* es una miscelánea que reúne cuanto he escrito sobre toros. Y otro título de inspiración taurina, *El mundo por montera* (correspondiente a un programa de radio luego llevado a la televisión), será asimismo el nombre del volumen en el cual recogeré toda mi obra sobre viajes. Al fin y al cabo, no soy un escritor de géneros claros. No me gustan las fronteras. Cuando escribo novelas, son novelas de ideas, autobiográficas, y cuando escribo ensayos, son muy novelescos y también autobiográficos.

La taurofilia creció en mí por tres caminos paralelos. Primero, el contacto con el toro en las dehesas, las vaguadas y los encierros (en Soria he corrido el toro desde niño y lo sigo haciendo.) En segundo lugar, como asistente a las plazas de toros. Y tercero, a través de la literatura. Yo siempre fui un niño letraherido y empecé a leer desde muy pequeño a Ernest Hemingway, Henri de Montherlant y otros grandes autores que han escrito sobre la lidia. Quedé tan cautivado por ellos que en cierto modo llegué a pensar, cuando era adolescente, que para ser un gran escritor había que ser aficionado a la fiesta. Y en la medida en que Hemingway o Montherlant era para mí escritores modélicos, yo los imitaba.

Secretos son los caminos del Señor: yo llegué a los toros en gran medida por la cultura. Esa es la razón por la cual me resulta muy difícil deslindar ambos campos. Porque para mí, los toros son literatura y la literatura son toros.

Consideración moral de los festejos taurinos en las fuentes latinas

Jesús María García Añoveros[*]

A pesar de que nunca me obligó a ir a los toros, fue mi padre, Jaime García, quien hizo de mí un aficionado. Era un hombre muy entendido en las cuestiones de la fiesta, poseía una buena biblioteca taurina y llegó a ser crítico. Cuando íbamos juntos a la plaza, se quedaba absorto desde que salía la res, comentaba la faena para sus adentros, raramente aplaudía y nunca insultaba. Sabía disfrutar la fiesta desde un ángulo muy amplio. Nosotros vivíamos en Valencia, y no olvido cómo nos llevaba a mis hermanos y a mí hasta el coso, para ver el desencajonamiento de los toros en la plaza.

Aunque a lo largo de los años he conservado esta afición, mi acercamiento como investigador a lo taurino ha sido algo mucho más reciente. Todo ha surgido cuando he tenido que preparar la edición crítica del *Itinerario para párrocos de indios*, publicado en Quito en el siglo XVII. El examen de fuentes resultó muy delicado, pues casi todos los volúmenes por analizar estaban en lengua latina; pero me llamó la atención que, a pesar de tratarse de obras escritas por teólogos, filósofos, canonistas y juristas, en ocasiones trataban el asunto de los espectáculos taurinos, cuestionando su licitud. Interesado vivamente por esa particularidad, tomé notas al respecto y así empecé a estudiar la polémica desatada desde tiempos antiguos en torno a los toros. El límite histórico que me propongo es el siglo XVII, aunque sé que también los ilustrados hablaron mucho en contra de la fiesta.

Pese a la diversidad y matices del debate, cabe afirmar que las costumbres arraigadas en los pueblos no desaparecen a no ser que las propias sociedades así lo deseen. Ni las leyes ni la autoridad pueden con esas tradiciones. Además, si la fiesta de toros se analiza en profundidad, proporciona muchas claves para entender la historia de España. Debe destacarse, en este sentido, la conexión existente entre los toros y el fenómeno religioso. Con la mayor naturalidad, el sentido pagano que tuvieron los festejos taurinos en la antigua Grecia se transforma en el mundo cristiano, de forma que pierde la fiesta el sesgo idólatra y empieza a celebrarse en honor de los santos. De este modo, si la caza de toros en el circo romano estaba consa-

[*] *Investigador del Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia de América.*

grada a Diana, en los pueblos cristianos pasó a honrar a la Virgen María, con quien, evidentemente, la diosa nada tiene que ver. Todavía en la actualidad conserva la fiesta este sentido cristiano, pues las celebraciones patronales de muchos pueblos incluyen espectáculos taurinos.

Es curioso que los autores latinos traduzcan el correr toros por *agitatio taurorum*. Adviértase que *agitatio* es agitar, provocar. Y *agitatores* es como se llaman los toreadores. En Grecia y Roma los *agitatores* eran quienes, en los grandes espectáculos, hacían frente a las fieras. Desde entonces, a la bestia hay que provocarla para que adquiera fiereza y se enfrente al hombre. De ese modo, con el riesgo aparece el desafío.

Ante semejante práctica, ciertos autores recalcan la peligrosidad para el hombre, pero también surge una línea de respeto al animal que proviene de la Grecia antigua. Toda la escuela de Pitágoras incide en el respeto a las bestias. El problema de la caza lo trata Aristóteles, quien se inclina por decir que se puede matar a un animal, pues carece de alma. Pero todo ello se discute mucho y, en lo sucesivo, habrá escritores que se expresen a favor del animal, mientras otros afirman que está al servicio del hombre, por lo cual nada sucede si es sacrificado.

Se dice que Julio César fue quien introdujo en Roma la pelea con bestias. Los tesalios, excelentes jinetes, tenían la costumbre de lidiar a caballo, así que fueron llevados a Roma para exhibir su talento. Galopaban tras el toro salvaje, al cual cansaban para luego acabar con su vida. Posteriormente los gladiadores también participaron en este tipo de lances.

Son numerosas las citas latinas alrededor del toro. En su famosa *Historia natural*, Plinio el Viejo ya escribe sobre los astados y el modo de cazarlos. El poeta Prudencio habla de estos espectáculos y también lo hace Suetonio, quien explica el juego de los jinetes y los toros al narrar la vida de Claudio en *Los doce Césares*. Otro autor que menciona el tema es Séneca, quien vivió muy de cerca los problemas originados por este tipo de distracciones del pueblo romano y las critica. A este respecto, he recogido algunas citas donde trata cómo tiene que mostrarse el hombre ante los juegos. De la controversia también se hace eco un código legal, el *Corpus Iuris Civilis*. Elaborado en el siglo VI bajo el mandato de Justiniano, incluye la prohibición de que los gladiadores luchen con bestias. Siglos después también se cuestionará la licitud de esos festejos el *Corpus Iuris Canonici*, sistematizado entre los siglos XIII y XIV. Cuando se implante el cristianismo, procurará desterrar semejantes prácticas por su sabor a idolatría, dado que los espectáculos taurinos estaban siempre ofrecidos a un dios. En consonancia con ese razonamiento, los Padres de la Iglesia condenan la *venatio taurorum*, la cacería de toros en los circos. Hay varios casos de literatura patrística

donde se recalca el peligro que supone para el hombre. Por ejemplo, san Juan Crisóstomo narra en su argumentación cómo el público enloquece y, enardecido por aquello que ve, acaba enfrentándose.

La lección del mundo clásico es retomada por algunos autores de los siglos XVI y XVII. Para emitir su juicio, se fundamentan en las fuentes antiguas, pues entienden que no hay diferencia entre un gladiador enfrentado a la fiera y un lidiador del momento. Pero mientras estos autores se cuestionan la fiesta taurina, el pueblo está encantado con ella, pues le atrae la bravura del astado. Cuenta uno de los textos que he analizado un suceso bien significativo. En un festejo celebrado en Cuenca, un toro mató a seis personas. Sin embargo, las gentes del lugar no recordaban a las víctimas, sino a la res, admirada por su fiereza. Llegaron incluso a realizar una pintura del astado y la tuvieron expuesta durante muchos años.

El correr toros y la fiesta de toros tienen unas raíces hondísimas en todo sentido. Se trata además de una práctica problemática, tanto por su cuestionable licitud como por sus connotaciones morales. En torno a esta controversia, Cossío recoge en su tratado muy pocas fuentes latinas del XVI. Menciona por ejemplo a Juan Bernal Díaz de Lugo, obispo de Calahorra. Sin embargo, Díaz de Lugo no es muy significativo. Una fuente más valiosa en mi opinión es un gran jurista de la Cancillería de Valladolid, Francisco de Amaya, autor de *Opera iuridica* y *Observationes iuris*. Amaya aborda la licitud de asistir a espectáculos y para ello cita, entre otros, a Suetonio.

Todo este litigio condujo a la promulgación de las famosas bulas papales, si bien no todas lo fueron propiamente. Sin embargo, la distinción entre un breve, un decreto y una bula es algo meramente formal, que no viene al caso, así que nos limitaremos a considerarlas documentos pontificios. El primero de ellos fue promulgado por Pío V en 1567. Censuraba el Papa con dureza el espectáculo taurino por considerarlo bárbaro, bestial e inadmisible, y condenaba a la pena de excomunión a quienes lo permitiesen u organizasen. El documento tuvo un gran impacto que ahora estoy investigando, pues unos autores lo aceptan, pero hay otros que lo discuten. Cuando en 1575 Gregorio XIII atempera esa censura papal, la polémica no desaparece, pues el papa Sixto V promulga en 1586 un nuevo documento dirigido precisamente a la Universidad de Salamanca, porque allí no hacían caso de las bulas papales relativas a los festejos taurinos, ignorando además la prohibición de que el clero asistiese a ellos. Lo cierto es que existía en la Universidad de Salamanca una tremenda afición y, de hecho, la propia institución organizaba y presidía fiestas de toros.

Cuando los españoles llegan a América, también llevan consigo costumbres como el correr toros y el juego de cañas. Son muy tempranos los docu-

mentos al respecto. Con el tiempo, van integrándose a la fiesta indios y negros, y éstos desarrollan maneras peculiares de enfrentarse a los astados. Que los indios jugaran a cañas no se ve por ninguna parte, dado que no eran caballeros, pero sí corren el toro a pie. Era el caballero quien daba muerte al toro con la garrocha. Otras veces el bóvido era asaeteado con puntas hirientes o perecía mediante un método peligroso y expeditivo, el desjarrete, consistente en cortar el tendón al animal para luego matarlo. Esta práctica de desjarretar, llevada por los españoles a América, aún se mantiene en algunos lugares del continente.

En líneas generales las celebraciones americanas son un espejo de las españolas. Contamos con *relaciones* maravillosas acerca de cómo se corren toros en distintos lugares de América. Incluso hay una obra famosísima del siglo XVIII, la *Rusticatio mexicana*, del jesuita Rafael Landívar, con una parte preciosa que narra en verso latino un correr toros en México. Landívar lo narra en hexámetros, como si fuera un gran clásico.

Rastrear fuentes como las citadas, traducirlas, analizarlas y darles un sentido histórico es el proceso que sigo en la investigación; un proceso laborioso, aún en curso, que me está permitiendo examinar textos magníficos y originales, llenos de interés para un historiador y también para un taurófilo.

El léxico taurino en la Edad Media y el Siglo de Oro

José Carlos de Torres[*]

Ha sido la tauromaquia una pasión personal, hondamente sentida. Más aún, ha inspirado una parte considerable de mi trabajo como investigador, desde que completé mi tesis doctoral, titulada *Contribución al estudio diacrónico del léxico taurino español: fuentes y clasificación del mismo (siglos XVI-XX)*. Don Antonio Díaz-Cañabate me ayudó muchísimo en este trabajo académico; puede decirse que fue mi asesor, quien me puso en contacto con una serie de toreros y expertos para que cooperasen en la interpretación de la terminología recogida por mí, dado que yo era un aficionado, pero aún no sabía interpretarla. Aparte del léxico técnico, objeto de mi tesis, me puse luego a estudiar el léxico taurino en las obras literarias, y fui publicando actas en congresos y artículos alrededor de ese asunto, deteniéndome en el análisis de las fuentes medievales castellanas, el ciclo celestinesco, la novela picaresca española, la obra cervantina, el ciclo teatral de Calderón y los escritos de Nicolás Fernández de Moratín. Mi actividad investigadora continúa en curso, y uno de sus últimos frutos ha sido el *Diccionario del arte de los toros*, publicado en 1996.

La trayectoria de la fiesta nos enseña que, desde sus primeras formulaciones, es rito y juego con la muerte, porque al toro lo burlan y luego lo matan. Es una ceremonia en la cual el toro es el héroe que va a ser sacrificado por un dios-torero, dios que va a arriesgar la vida para coronarse superior a la fuerza bruta de la Madre Naturaleza representada por el astado.

Como es bien sabido, los orígenes de la lidia son anteriores al cristianismo. El ganado bravo habitaba la cuenca del Mediterráneo y había una serie de ejercicios en los que se le utilizaba, como muestra la arqueología. Obviamente, se trata de prácticas que nada tienen que ver con el toreo tal y como ahora lo concebimos.

El estudio del léxico taurino, en su reflejo literario, pone de relieve tres ciclos diferenciados en la evolución de la lidia. Entre los siglos XIII y XV, se menciona en las fuentes escritas medievales el *correr, lidiar* y *matar toros*, una práctica procedente del campo, en la cual coexisten la lidia a pie y a caballo, organizada en una explanada, dentro de la urbe o en sus cerca-

[*] *Investigador científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

nías. La *fiesta de toros* aparece citada en fuentes escritas desde el siglo XVI, y destaca en ella el toreo a caballo por parte de los nobles, por oposición a la lidia de las clases populares, practicada sobre todo a pie. Y la *corrida de toros*, llamada durante cierto tiempo *función de toros*, cuyos inicios hay que situarlos en el siglo XVIII, caracterizada por celebrarse en plazas.

Después de haber esbozado esta cronología del fenómeno, quisiera anotar a continuación una serie de ejemplos y precisiones relacionados con el léxico que nos ocupa. El repertorio se abre en el siglo XIII, con la legislación ordenada en las *Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*. En este caso, lo que le inquiera a Alfonso X es el peligro derivado de ese espectáculo multitudinario que es el correr, lidiar y matar toros:

> Cuerdamente deben los perlados traer sus faciendas como homes de quien a tomar los otros enxiemplo, así como desuso es dicho. Et por ende non deben ir a ver los trebejos, así como alanzar, o bofordar, o lidiar toros o otras bestias fieras et bravas, nin ir veer los que lidian (...)

Se nos presenta el correr toros como una práctica ejercitada normalmente a caballo, por la mayor velocidad de la res en comparación con el ser humano. Es algo que, sin embargo, también debieron hacer en las villas, aprovechando esas calles que en las urbes cristianas llamaban maestras. Los encierros de hoy son una pervivencia de esta usanza.

Lidiar es palabra más técnica, pues además de correr ante la res, también define la lucha con ella entablada. El hombre se atrevía a jugar en este rito con el toro antes de sacrificarlo. Para tener una imagen de semejante actividad, hay que echar mano a los relieves que aún se conservan en el monasterio de Santo Domingo de Silos. También en algunas miniaturas de las *Cantigas* hay constancia de este tipo de enfrentamientos con el animal, y se ve que existen personas acostumbradas a estos lances.

Además de las fuentes alfonsíes, hay en este periodo otros textos con un fondo moral, escritos por personas ligadas a la Iglesia. En el siglo XV el Arcipreste de Talavera apenas habla de toros, pero sí censura las multitudinarias reuniones que se organizan en los pueblos, ya que, al haber mujeres, también existe a su juicio posibilidad de pecado. Pero el peligro no era tanto el elemento femenino sino el derivado de correr toros, una práctica de verdadero riesgo que supone un desafío a lo razonable que puede ser la vida.

Las fuentes son muy parcas hasta el siglo XV. Por las noticias existentes, este tipo de festejos podrían resumirse en lo que Argote de Molina llamaba montería de toros. Actos multitudinarios, organizados por un noble o

con motivo de una fiesta religiosa, bastante sangrientos porque había gente que se metía delante del toro y no sabía cómo hacerlo. De ahí la posterior protección de las leyes.

Una crónica del siglo XV, *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, refleja estas costumbres, muy extendidas en el pueblo cristiano castellano. La cita siguiente, extraída de dicho texto, incluye la mención de un quite, durante una fiesta que el Condestable celebra con su séquito en la jiennense plaza de San Juan, en 1461. Su precisa descripción demuestra que los caballeros conocían las particularidades del ejercicio taurino:

> Y después que ellos y todas las gentes de las otras mesas ouieron comido, dançado y cantado, llegada la tarde, el dicho señor Condestable caualgó, et todos los otros con él, et fue a la plaça de San Juan, do mandó correr çinco o seis toros. Y como el vno dellos tomase en los cuernos vn onbre, debaxo del mirador donde estaua, con muy grand discriçión et presteza le socorrió, echando en los cuernos del toro vn coxín de brocado que debaxo de los cobdos tenía; y el toro, por tomar el coxín, afloxó del onbre, et así fuyó y escapó con la vida.

Por su interés lexicográfico y literario, vamos a mencionar, siquiera brevemente, algunos casos de léxico taurino usado en sentido figurado a lo largo de este periodo. El primer pasaje corresponde a *El libro de Aleixandre*, y en él una persona que lucha es comparada al toro lidiador:

> Quando vido aquesto el hermano menor,
> tollió sele delante al toro lidiador;
> si un poco quisiesse refertar al señor,
> fiziera-l esso mismo que fizo al mayor.

Pero López de Ayala en su *Libro de Poemas* o *Rimado de Palacio* recurre a un efecto semejante:

> Anda el rey con esto en derredor, callado;
> paresce que es un toro que anda agarrochado.

Y en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* encontramos una comparación relacionada con la condición de bravura y virilidad atribuida al toro:

> Quando fuere dado el bueleo a la rueda
> e fuere tirado el exe del clauo,
> allá será manso quien antes fue brauo.

Hay más ejemplos, a cual más interesante. Fray Íñigo de Mendoza tiene un *Cancionero* críptico en el cual hay términos taurinos usados con sentido político. Entre otros, también recurrirán a la materia taurina Fernando de Rojas y los autores del llamado «ciclo celestinesco».

Conviene, no obstante, hacer aquí una aclaración, pues aunque parece que entre los musulmanes había alguna práctica taurina, esto semeja más bien una simple cristianización de costumbres en algunas partes de Al-Ándalus, porque el *Corán* no contempla esa posibilidad. Es un error craso, por tanto, pensar en una raíz musulmana de la fiesta, pero Moratín recoge esa probabilidad en sus famosas quintillas y, basándose en ello, las plazas construidas en España durante el siglo XIX se edificarán con estilo mudéjar.

Cuando en el siglo XV la nobleza castellana concluye la guerra de Granada, es perceptible un cambio ideológico y cultural muy importante que en el terrero que nos ocupa conducirá a la aparición de la fiesta de toros. La Plaza Mayor, importada de Italia y extendida con el Renacimiento por Andalucía, Levante y, más tarde, Castilla, es un lugar despejado en el cual pueden ejercitarse con amplitud las prácticas taurinas a caballo y a pie. Aparecen las *Advertencias y Reglas* para torear a caballo, donde, sin haber todavía un vocabulario técnico específico, hay una lexía elemental relacionada con las suertes, el ceremonial e incluso los tipos de toros y su embestida. Aún no existía la ganadería selectiva como tal; las toradas estaban en manos de la nobleza y en ellas convivían el ganado bravo y el manso. Cuando los mayorales se percatan de que ciertas reses embisten, esos toros son los elegidos para las fiestas en la ciudad.

Existe una etiqueta para el toreo ecuestre. La ceremonia que supone toda fiesta de toros está presidida por el Rey o el Comendador de la ciudad y se organiza con motivo de una festividad religiosa o un acto solemne. Lo curioso es que las fuentes, según el léxico que tengo estudiado, demuestran que va forjándose una tradición que se mantiene y perfecciona hasta entrado el siglo XVIII, cuando Diego de Torres y Villarroel redacta las últimas reglas para torear a caballo.

En lo referido a otro tipo de textos, disponemos de *relaciones* en prosa y verso bastante ilustrativas de cómo se desarrollaban las prácticas taurinas en los siglos XVII y XVIII. Cuando en 1624 Felipe IV viaja a Andalucía en compañía del Conde Duque de Olivares, llega hasta el Coto de Doñana; y por la *relación* del viaje, sabemos que allí se organiza una fiesta. Desde una tribuna, el Rey y su séquito asisten a la demostración taurina de los mayorales del Duque de Medina Sidonia, quienes hacen suertes, mancornan al toro con las manos y torean con garrochón a las reses de la marisma.

Como atestiguan las calas que hemos analizado, en las *relaciones* del siglo XVII ya se advierte cómo alguien es capaz de dar una estocada al toro y matarlo. No obstante, las herramientas más usadas en estas actividades eran los rejones y las lanzas. Cuando un noble salía a enfrentarse con la fiera, iba acompañado por otro caballero, que hacía las veces de padrino. De este modo, si el noble sufría un percance, perdía el arma o era derribado de su montura, empeñaba su honor. Cuando no podía continuar la lidia normal, su padrino debía entrar en acción de inmediato, con el cometido de buscar al toro y hacerle una herida. No debía matarlo sino causarle una herida, con lo cual quedaba desempeñado el honor del primer caballero. En la lidia moderna pervive un eco de aquello: cuando el torero sufre un desarme por el toro, se considera un desdoro, porque su enemigo le ha arrebatado el engaño.

La literatura áurea testimonia este tipo de costumbres y abundan en ella los pasajes taurinos. En auge a partir del siglo XVI, la fiesta de toros se nos presenta como un fenómeno que interesa a diversos literatos, por ejemplo a Miguel de Cervantes. Ese vínculo de Cervantes con los toros se advierte en bastantes pasajes de su obra. Queda claro que vio fiestas y capeas, pero él no se retrata en sus escritos. De hecho, no puedo afirmar que le gustase la fiesta. Quizá cuando encaja tan perfectamente el léxico taurino en los diversos contextos lo hace sólo por curiosidad, pues le importa este aspecto del habla del pueblo. Resulta sintomático hallar en sus obras dichos populares («bramar como un toro», «verse en los cuernos del toro») y, junto al testimonio de las usanzas taurinas de la época, una fina burla de la lidia, como sucede en el *Quijote*.

El resultado de mis investigaciones acerca de esta cuestión fue un artículo de ensayo, *El léxico taurino en la obra cervantina*, en el cual clasificaba el material analizado en tres grupos: el léxico relacionado con las descripciones de las fiestas de toros, su ceremonial, suertes, armas y demás objetos; el léxico taurino en sentido figurado; y, por último, los refranes y dichos taurinos. Diversos ejemplos cabe traer a colación de cada uno de los apartados. Así, en la segunda parte del *Quijote*, un pasaje del capítulo XVII expresa la separación social existente en la práctica del toreo. Mientras los caballeros torean a caballo, el pueblo lo hace a pie y de forma tumultuosa. En este sentido, le dice Don Quijote a don Diego de Miranda:

> Bien parece vn gallardo cauallero a los ojos de su rey, en la mitad de vna plaça, dar una lançada con felize sucesso a vn brauo toro.

La expresión *Ciertos son los toros* figura en la siguiente cita, procedente de la primera parte del *Quijote*, capítulo XXXV. Con ella, según indica la

Academia, «se afirma la certeza de una cosa, por lo regular desagradable, que se temía o se había anunciado»:

> «¿No lo dixe yo?», dixo oyendo esto Sancho. «Sí que no estaua yo borracho; ¡mirad si tiene puesto ya en sal mi amo al gigante! ¡Ciertos son los toros; mi condado está de molde!»

En la segunda parte, capítulo XIV, incluye Cervantes un refrán que, con ligeras variaciones, continúa en uso:

> «Antes creo, Sancho», dixo Don Quixote, «que te quieres encaramar y subir en andamio por ver sin peligro los toros.»

Un conocido pasaje de la segunda parte, en su capítulo LVIII, alude a la conducción de ganado bravo:

> Llegó el tropel de los lanceros, y vno dellos que venía más delante, a grandes vozes començó a dezir a don Quixote:
>
> «¡Apártate, hombre del diablo, del camino; que te harán pedaços esos toros!»
>
> «¡Ea, canalla!», respondió don Quixote, «para mí no ay toros que valgan, aunque sean los más brauos que cría Xarama en sus riberas! (...)» No tuuo lugar de responder el baquero, ni don Quixote le tuuo de desuidarse, aunque quisiera; y, assí, el tropel de toros brauos y el de los mansos cabestros, con la multitud de los baqueros y otras gentes que a encerrar los lleuauan a vn lugar donde otro día auían de correrse, passaron sobre don Quixote y sobre Sancho, Rocinante y el ruzio, dando con todos ellos en tierra, echándole a rodar por el suelo.

Por lo que concierne al léxico donde «bravo» hace referencia al «toro corrido», disponemos de unos versos del cervantino *Viaje del Parnaso*:

> Otro que, al parecer, de argentería,
> de nácar, de cristal, de perlas y oro
> sus infinitos versos componía,
> me dixo (brauo, qual corrido toro):
> no sé yo para qué nadie me puso
> en lista con tan bárbaro decoro.

Como Cervantes, también Lope de Vega permanece atento al lenguaje hablado y los dichos populares, y emplea el léxico taurino en varias de sus obras. Un ejemplo precioso lo hallamos en *Querer más y sufrir menos*, una comedia cuya autoría se le atribuye:

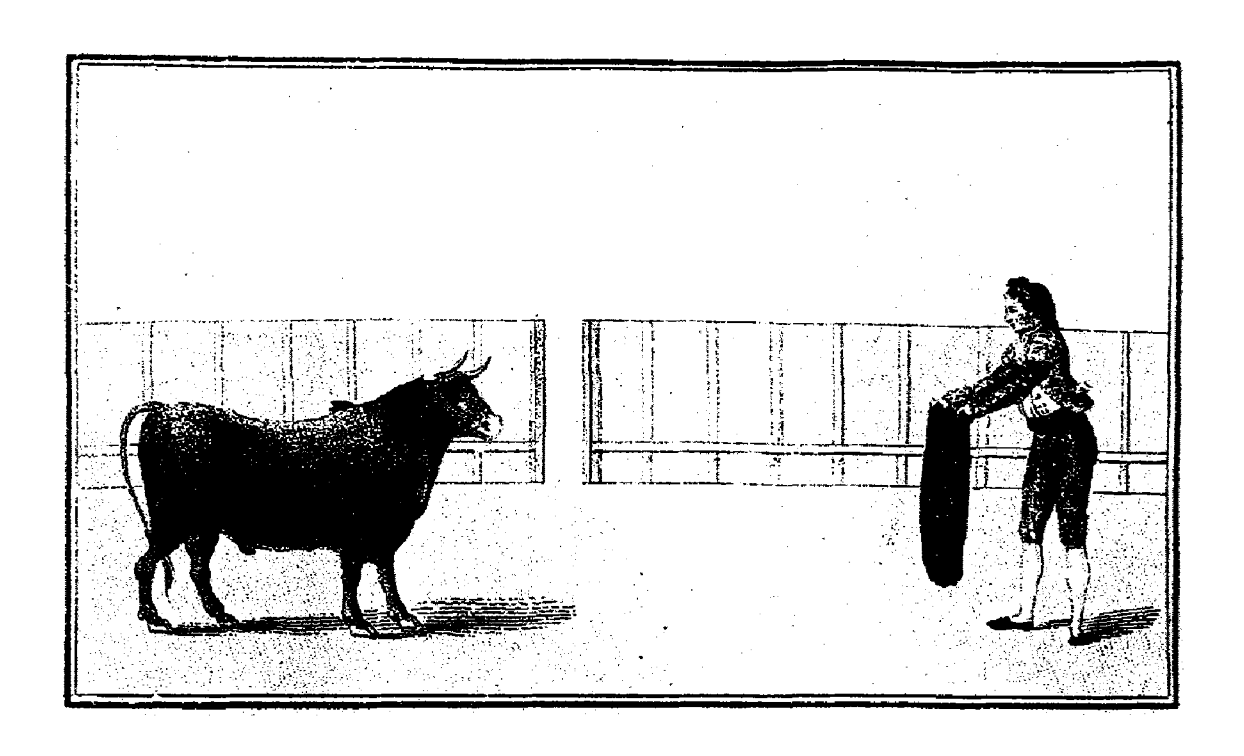
Leonor: ¿Celos pides, celos tienes?
D. Diego: ¡Celos tengo, celos pido!
Leonor: ¿De quién, D. Diego?
D. Diego: De quien
premiado y favorecido,
para pedirme un listón
me sacó, siendo mi amigo
al campo, donde me hallé
ni enojado ni corrido. (...)
¿No has visto un toro en el coso,
que acosado y combatido
del que le burla con tretas,
del que le irrita con silbos,
del que le ofende con hierro,
del que le ultraja con gritos,
del que roto y destrozado
entre sus golpes se ha visto
en los brazos de la muerte,
y apenas restituido
a la vida y al aliento,
busca segundo peligro?

Es innegable que estos versos suenan a Lope. Lo que no habrá es certeza de su autoría. No obstante, de no ser obra suya, él los ha debido retocar, pues conservan su impronta.

En contraste de lo que sucede con Lope y Góngora, atraídos por los toros y su retrato literario, a Calderón de la Barca está claro que le gusta más el caballo, un animal noble que ennoblece al caballero y que despierta el interés de la pintura y la escultura del siglo XVII. (Hay por entonces pocos lienzos de tema taurino y sus autores no son de calidad. No deja de ser curioso que la pintura del Siglo de Oro, interesada por ambientes cortesanos, ignorase el mundo de la fiesta brava.) En lo referido al temario taurino, Calderón se siente atraído por su aspecto más jocoso. Por lo que podemos hallar en sus comedias, da la impresión de que no se tomaba muy en serio aquello. No llega a movilizarse con la pluma contra los toros, como un antitaurino más, pero tampoco parece que le gustase la fiesta. Un adecuado exponente de esta postura del dramaturgo es el entremés titulado *El toreador*.

Al hilo de estos ejemplos, conviene destacar que la literatura de este periodo refleja muy bien el contexto de la fiesta. Cabe incluso hacer historia de los toros a través de las fuentes literarias y, de hecho, es un proyecto que posiblemente lleve a cabo, pero deteniéndome en la terminología

taurina. Será un libro de divulgación más que un libro técnico, porque el léxico taurino en la literatura no tiene tanto valor como el procedente de fuentes técnicas; es un léxico de creación, no fijado.



Primera suerte de capa con los toros boyantes.
Ilustración de *Tauromaquia o arte de torear*, de Pepe-Hillo (1804)

Figuras que señalan una época

*Florentino Hernández Girbal**

Está en la imprenta mi último libro, que no es una biografía, sino una serie de artículos sobre personajes y hechos que yo he vivido. Se titula *A los noventa y seis años* –que son los que tengo–: *Personajes, recuerdos y añoranzas*. Son impresiones, sin orden cronológico.

He perdido a muchos amigos entrañables con los cuales he mantenido tertulias. Han desaparecido todos. No quedo más que yo como señal. Hay gente que incluso cree que ya he muerto. Tras la pérdida de mi mujer y con problemas de salud, escribir es mi única distracción, es de la única forma que puedo emplear lo que me queda de vida. No pienso en la posteridad; eso es algo demasiado ligero. Lo que sí me satisface es que quien quiera saber algo sobre los personajes que he biografiado, tiene que recurrir a mis libros, porque no hay otros.

Fui un gran aficionado a los toros, pero ya no lo soy, aunque me sigue interesando revisar lo que de memorable ha tenido la fiesta. Sabiendo de esa inclinación mía, acaban de obsequiarme la grabación videográfica de la corrida goyesca que José Miguel Arroyo «Joselito» toreó en solitario el 6 de mayo de 1993. Es lo mejor que se ha hecho en el toreo desde hace cincuenta años. Lo que hizo este muchacho, ya no ha vuelto a hacerlo. Ahora está en declive y habría que analizar los motivos. He conocido a muchos toreros que han sido un descubrimiento, una revelación. Han entusiasmado a los aficionados y luego no ha pasado nada. Sucede con algunos escritores algo semejante. Su primer libro es bueno porque es sincero, porque es su autobiografía. Además hay otra razón que podríamos denominar biológica. Quien obtiene un gran éxito inicial ya puede andar con cuidado porque el público esperará que esté a la altura en sucesivas obras. Y muchas veces no lo está, porque ha agotado su repertorio en la primera.

Conservo muchos recuerdos del mundo taurino, pues llevo viendo corridas desde que tenía dieciocho años. He visto empezar a toreros famosos que ya no existen. Por otro lado, en mi faceta de investigador, me he especializado en el siglo XIX, un periodo de extraordinario interés para la tauromaquia. Con mis biografías de figuras de muy distinto carácter quería dar

* *Periodista, historiador y ensayista*

cierto panorama de ese siglo y así, al reconstruir las vidas de personajes significativos, he acabado componiendo una historia anecdótica del XIX. Cuando menos, es lo que me he propuesto en libros como *Manuel Fernández y González* (1931), *Julián Gayarre: una vida triunfal* (1932), *Julián Gayarre: el tenor de la voz de ángel* (1955), *José de Salamanca: el Montecristo español* (1963), *Bandidos célebres españoles en la historia y la leyenda* (1963-1973), *Amadeo Vives: el músico y el hombre* (1971), *Adelina Patti: la reina del canto* (1979) y *Juan Martín «el Empecinado»* (1985). El mundo del toro en el XIX lo traté en la biografía *Una vida popular: Salvador Sánchez «Frascuelo» (Biografía novelesca)* (1934), obra cuya gestación coincide con mi primera etapa profesional.

El relato de aquellos humildes inicios comienza en la ciudad de Valladolid. Yo trabajaba como aprendiz de electricista con mi padre, y luego, en los ratos libres, acudía a la universidad como oyente. Más adelante, atraído por el periodismo, comencé a ejercer esa vocación y fundé con un buen amigo un periódico semanal, *El Heraldo de Castilla.* Conocí en Valladolid a los hermanos Cossío y entablé relación con ellos, sobre todo con Francisco, director por entonces de *El Norte de Castilla,* diario en el cual empecé a colaborar gracias a él. Con José María de Cossío tuve menos amistad. Sin embargo, aún conservo obras suyas como la enciclopedia *Los toros. Tratado técnico e histórico* y el sugestivo ensayo *Los toros en la poesía castellana.*

Tiempo después me trasladé a Madrid, donde seguí ejerciendo el periodismo. De aquellos días recuerdo innumerables detalles, con cuya enumeración no voy a extenderme, pues quedan fuera del tema que nos ocupa. Baste señalar mi circunstancia taurina: es en esa capital donde se forjó definitivamente mi afición a la lidia, asistiendo a tertulias y, sobre todo, viendo torear en Las Ventas acompañado por grandes conocedores del mundo toreril.

Corrían los años veinte, los toros eran bravos y la lidia tenía buen tono. Recuerdo entre los espadas del momento a Marcial Lalanda, con quien, ya viejo, tuve relación, porque íbamos a la misma tertulia. Permítaseme introducir una digresión sobre el paso del tiempo: conservaba yo en la memoria a aquel Lalanda joven, no muy alto, con cierta apostura, y cuando hicimos amistad, bastante después de la guerra, era un anciano con más carnes, un poco encorvado, que hablaba muy despaciosamente, como deletreando las palabras.

De aquellos días de juventud no olvido a los Bienvenida, quienes ya habían dejado de ser becerristas para convertirse en matadores de toros. Manolo Bienvenida fue matador a los dieciséis años. Era magnífico. Otras figu-

ras que guardo en la memoria son Juan Luis de la Rosa, un torero finísimo, y Cayetano Ordóñez y Aguilera «Niño de la Palma», el padre de Antonio Ordóñez. Corrochano hizo una crónica en *ABC* sobre una tarde grandiosa del «Niño de la Palma». La titulaba «Es de Ronda y se llama Cayetano». Yo le vi torear muchas veces. Era un diestro de una alegría extraordinaria, delgado, muy fino y también dicharachero, de mucha simpatía.

Quien asimismo despertaba mi atención era Manuel Jiménez «Chicuelo», creador de una suerte, la *chicuelina*. Cuando yo aún vivía en Valladolid, fui a verlo una tarde que actuó en aquella plaza. Su mayor triunfo en Madrid lo tuvo el 24 de mayo de 1928. Ese día llevó al toro hasta el centro del redondel y, sin mover las zapatillas, le dio veintitantos naturales perfectos. Aquello volvió loco al público, pues lo hizo sin enmendarse, sin perder un milímetro. Estuvo viviendo toda su vida de aquellos naturales de Madrid. Luego se casó con una cupletista y bailarina muy buena, «Dora la Cordobesita». Por cierto que el «Niño de la Palma» también matrimonió con una folclórica, Consuelo Reyes.

Con Ignacio Sánchez Mejías tuve poco trato. Era todavía banderillero cuando lo vi por vez primera. Banderilleaba de poder a poder, primorosamente. Alternaba mucho con los intelectuales y él mismo era un hombre culto. Montó con su dinero una versión flamenca de *El amor brujo*, de Falla, donde actuaban bailaoras sevillanas tan extraordinarias como «la Malena» y «la Macarrona». También escribió obras de teatro. Yo vi una de ellas, titulada *Sin razón*, cuya acción transcurría en un manicomio. La estrenó Fernando Díaz de Mendoza, el esposo de María Guerrero. No podíamos pensar que a un hombre como Ignacio le podía matar un toro. Tal era su dominio de la técnica taurina, tanto su arrojo y también su consciencia que no cabía imaginar el final trágico que tuvo su vida en 1934.

Era yo por aquellos años un joven y modesto periodista, dedicado a hacer reportajes y entrevistas. Podía ir a la plaza de toros porque mi amigo, el dibujante Ricardo Marín, trabajaba en el diario *ABC* y recibía por esta razón entradas para las corridas. Marín fue el creador del expresionismo en el dibujo de toros. Me sentaba en el tendido con él y, mientras observaba la corrida, le veía trabajar. No he visto a nadie dibujar con mayor facilidad. Tenía un bloc donde trazaba una especie de jeroglíficos, incomprensibles para mí, abocetando los movimientos del toro y el torero. Más tarde, cuando salíamos de la plaza, íbamos a su casa, donde sacaba el cuaderno aquel y, sobre un tablero empezaba a reproducir, gracias a su retentiva fotográfica, los dibujos de la corrida.

Marín y yo coincidíamos con cronistas taurinos de la talla de Maximiliano Clavo, más conocido por el apodo con el cual firmaba sus escritos,

«Corinto y Oro». Hombre dicharachero, era muy buen crítico y, por su veteranía, había visto lidiar a Rafael González Madrid «Machaquito» y a Ricardo Torres «Bombita». Años después coincidí con él en la cárcel. También recuerdo a Gregorio Corrochano, el mejor crítico de entonces, no tan locuaz como Maximiliano; poco hablador, siempre comentaba brevemente las corridas.

Quien me invitó a escribir la biografía de «Frascuelo» fue Ricardo Marín. Corría el año 1932 cuando él me incitó a preparar una obra sobre el mundo taurino. Por desgracia, nunca llegó a verla editada, pues antes de la Guerra Civil se marchó a México. Cuento en la introducción de la citada biografía que un aristócrata cordobés, compañero de localidad, me invitó a su museo taurino, animándome a reconstruir por escrito la vida de «Frascuelo». Eso es novelesco. Tal personaje no existió nunca y lo creé yo para dar entrada al texto.

Gracias a mi amistad con Antonio Asenjo, por entonces director de la Hemeroteca Municipal, pude trabajar en su despacho, consultando la prensa taurina del XIX. Eran publicaciones muy bien escritas que transmitían, con gracia y profundidad, la pasión por los toros. Destaco por su interés *La Lidia*, con aquellos extraordinarios dibujos a toda página realizados por Daniel Perea y Rojas.

Mi preocupación era buscar a algún miembro de la cuadrilla de «Frascuelo», pues el matador había fallecido en 1898 a los cincuenta y seis años de edad. Fue por entonces cuando el espada Vicente Pastor me comentó que vivía en Torrelaguna el único resto de aquel grupo. Se trataba de Valentín Martín, banderillero durante muchos años. Respondiendo a mis preguntas, me contó muchas cosas del carácter de «Frascuelo». En su opinión, era muy autoritario en la plaza y no dejaba pasar una a los subalternos, siempre en beneficio de la lidia. Cosa curiosa, cuando le preguntaban a su rival «Lagartijo» sobre los dos mejores toreros del momento, contestaba: «Este y yo», refiriéndose a «Frascuelo» y él. Y al preguntarle por los peores, decía: «Su hermano y el mío».

Fuera de esta labor de investigación en torno al genial torero, yo seguía acudiendo de forma regular a la plaza de toros, donde coincidía con escritores como Alberto Insúa, autor de la novela *La mujer, el torero y el toro*, publicada en 1926. Por allí solía encontrar a otro gran aficionado a la fiesta, Antoniorrobles. No eran los únicos, desde luego. Más tarde los veía en los cafés, pues yo asistía todos los días con Enrique Jardiel Poncela a la tertulia del Café Gijón. Tenía mucha amistad con él y compartimos muchos momentos, pero jamás le oí hablar de toros, así que nunca supe si era partidario o detractor de la fiesta. La tertulia taurina que yo frecuentaba era la

de «La Campana», en la calle de la Cruz, presidida por Manuel Machado. Tuve la fortuna de conocer a los dos hermanos Machado. Ambos, como buenos andaluces, eran aficionados a la fiesta. Lo que pasa es que tenían dos caracteres diferentes. Manolo era el andaluz auténtico, a quien le agradaban los «chatitos» y la tapa de jamón, la juerga, hablar de toros y de mujeres. Por el contrario, Antonio era un hombre más bien serio, con cierta reconcentración. Fue en un café donde me encontré con él por primera vez. Lo recuerdo apoyado en su bastón, con el sombrero puesto. Es la misma imagen que luego he visto en un retrato fotográfico suyo.

En «La Campana» hablábamos de toros alrededor de dos mesas. Allí se reunían personajes muy pintorescos, entre ellos Paco Torres, empresario del Teatro Martín, un hombre muy bullicioso y también lleno de fantasías, porque se las daba de conocer a mucha gente cuando a veces no era cierto. Por otro lado, siempre hubo en aquella tertulia partidarios de uno u otro torero. Rondeños y sevillanos eran las dos escuelas enfrentadas. Manolo, por ejemplo, era partidario de las alegrías de los toreros sevillanos.

Cuando estalló la Guerra Civil, la fiesta estuvo oscurecida por completo. En Madrid no se celebraban corridas y en otros lugares la gente hambrienta sacrificó el ganado bravo para alimentarse.

Por mis actividades de apoyo a la República, fui condenado por el Juzgado Especial de Prensa creado por Franco. En 1939 ingresé en la cárcel de Ocaña, donde fue compañero mío el escritor Miguel Hernández. Nos habíamos conocido durante la guerra, en Valencia, colaborando en acciones de propaganda. Fue allí donde recibí de sus manos las galeradas de *El hombre acecha*, pues el libro estaba próximo a publicarse y deseaba conocer mi opinión. Miguel era muy aficionado a los toros, como tantos poetas del momento. José María de Cossío contó con su participación en *Los toros*, si bien la firma del poeta no figura en ninguna de las biografías de toreros que escribió para esa obra. Esto me lo contaba él mismo en Ocaña. Aparte de su poesía de asunto taurino, empezó una obra dramática sobre la fiesta, *El torero más valiente*. Yo conservo todos los libros de Miguel dedicados por su viuda, quien me enviaba las nuevas ediciones de su obra. Guardo además una poesía manuscrita con el autógrafo del poeta, regalo suyo tras un homenaje que le dedicamos.

Salí de la cárcel de Ocaña en 1943, pero estaba vetado para colaborar en cualquier periódico. Marché a Barcelona, desterrado, y mi esposa tuvo que abrir una tienda con la que obtener algún ingreso. A pesar de tantas penalidades, ella fue quien me animó entonces a proseguir mi carrera literaria. Al principio escribía cosas sin importancia para las editoriales: solapas de

libros, prólogos, alguna traducción del francés. Más adelante un editor me propuso rehacer la biografía de Gayarre y, por fin, pude regresar a la investigación histórica.

También volví a los toros y pude asistir a la explosión de Manuel Rodríguez «Manolete», un torero muy fino y dominador, quien se complementaba muy bien con Carlos Arruza, su rival en los ruedos. «Manolete» era la figura, la ejecución de la suerte y cierta elegancia, mientras que Arruza encarnaba el arrojo y el valor. En ésta como en todas las competencias taurinas, el valor se enfrentaba con la sabiduría.

A pesar de recuerdos tan intensos, me ha ido alejando de la fiesta su decadencia. Falta el elemento principal, el toro, que ahora no tiene ni casta ni bravura. Por lo demás, carece el toreo actual de la bizarría, el valor y la destreza que tuvo en otros tiempos.

La narración oral de la lidia

*Matías Prats**

Siempre me interesó la literatura. Incluso publiqué un libro de poesía cuando tenía unos dieciocho o diecinueve años. En realidad, esa inspiración poética, cuando se va teniendo cierta cultura y se ha leído, proviene de un fermento de los saberes, porque en el alma ya existe la cualidad del sentimiento poético.

Nací el 4 de diciembre de 1913 e ingresé como redactor de Radio Nacional de España en el año 1939. La guerra había demorado mi puesta a punto, pero no había echado por tierra mi anhelo permanente de conocimiento y, sobre todo, esa inclinación mía por la poesía. El manejo de la rima me era sencillo, en virtud de que lo heredé de mi madre. Ella era una poeta –detestaba que la llamasen poetisa–; hacía oraciones a los santos y cosas dramáticas propias de aquellos años, con una predisposición curiosísima por la rima. Sin duda, la poesía se lleva dentro y es la gramática lo que permite exteriorizarla.

Soy un pobre conocedor de la literatura porque, en toda una vida, no tiene uno tiempo de abarcar con su conocimiento todo aquello que de misterioso tiene la existencia. No obstante, mi afición más provechosa ha sido la lectura y, buscando aquello que me apetecía saber, me he creado una cultura bastante buena en materia de espectáculos taurinos.

Despierta curiosidad en mí todo lo inexplicable, y me parece algo inexplicable ponerse ante un animal irracional, con dos defensas como espadas. Visto desde esta perspectiva, cuesta comprender a quienes se arriesgan a un contratiempo definitivo. Pero los toros me subyugan y, a pesar de que no querría nunca ser torero, he tratado de desentrañar el motivo de esa adscripción apasionada hacia lo taurino, precisamente porque amo la res brava, porque admiro en el ganadero la cualidad de arquitecto y definidor de un animal que no se ha hecho espontáneamente, sino a fuerza de cruces y de buscar una línea genética. El toro de lidia, invención del hombre, es una obra maestra del genio veterinario.

Puede decirse que yo nací siendo aficionado. Es una de esas aficiones ancestrales, de aquellas que uno sabe, cuando tiene uso de razón, que ya las

* *Periodista*

traía consigo al venir al mundo y sólo falta experimentarlas. Influyó mucho en mi taurofilia el que fueran aficionados mi padre y mi abuelo, que yo sea andaluz y que viviera en Montoro, una ciudad maravillosa donde hay una afición taurina ancestral.

Mi padre era un gran admirador del autor de *Sangre y arena*, Vicente Blasco Ibáñez, e incluso llegó a conocerlo personalmente. No ha de extrañar que, con tales antecedentes, mi aprendizaje fuera guiado, en parte, por mi propio apoyo en textos literarios taurinos. No ha habido escritores taurinos propiamente dichos hasta entrado el siglo XX. Claro que antes existían reseñas, pero sin esa prolijidad, ese detalle maravilloso de los cronistas literarios que yo he alcanzado a conocer al comienzo de siglo. En este sentido, no podría decir cuál fue mi primera lectura sobre el tema, pues desde muy niño me empapé de aquello que me gustaba por un impulso genético. Cuando tuve posibilidad de raciocinio, yo consideré inmediatamente que aquello lo había heredado sobre la marcha, pues parecía imposible lo que yo entendía de toros a los diez años. No es que me vanaglorie de aquello: el hecho es que sentía tal curiosidad por la fiesta que en lugar de leer otras cosas, me dedicaba a leer libros sobre el arte de torear.

Pero cuando arraigó en mí la afición de forma definitiva fue cuando empezó a usarse el peto, en 1929. Antes no consentía que me llevaran a la plaza por la pena que me daba ver la muerte de los caballos. Admiro al toro, pienso que es uno de los animales más bellos e indescifrables en su conducta de toda la Creación, porque huye hacia delante, acomete, no tiene miedo y se crece ante el castigo. Ciertamente, es un ejemplar único, pero si no hubieran tenido protección los caballos, habría abdicado de toda la admiración que siento por la fiesta. Tuve la desgracia de nacer en un tiempo en que todavía no se había promulgado una ley al respecto, y era tremenda la carnicería que hacía en la fisiología del caballo un toro armado con dos cuernos equivalentes a veinte puñales.

De la misma forma, era incomprensible para mí el valor de los diestros que, con su ciencia, se ponían delante del toro. Recuerdo que me tapaba los ojos con un papel grande de periódico. Pero hubo un momento en que mi curiosidad pudo más que mi prevención de no ver cosas que luego habrían de repugnarme, e hice dos agujeros en el diario para seguir viendo la corrida a través de ellos. Es así como por fin me acostumbré a esa tremenda crueldad de la lucha entre el toro y el caballo.

Me compraba mi padre una revista, *El Clarín*, donde se hablaba de toros y torerías. Los miembros de mi familia y mis amigos eran todos muy aficionados a la lidia. Sucede además que mi pueblo pertenece al partido judicial de Montoro, y no había más que dar un paseo para encontrarse con una

de las plazas más antiguas y mejor dotadas de gente entendida. Yo aprendía junto a quienes allí me acompañaban, si bien es verdad que no siempre la compañía es más inteligente o está más experimentada. De todos modos, quizá la lidia sea el único espectáculo que tiene miles de narradores potenciales. Quienes tenemos cierta experiencia explicamos la lidia de una forma casi automática, adelantándonos a los hechos, porque nos enorgullece adivinar aquello que hará el animal, sea derrotar en tablas, saltar la barrera, no ir al caballo o tener dolor al castigo y huir.

De las primeras retransmisiones radiofónicas que realicé guardo la satisfacción íntima de que me gustaran. Soy narrador más que cronista, porque la radio es un medio para ciegos, donde hay que explicarlo todo. Si hubiese nacido en el tiempo de la televisión, valdría para ello aun siendo mudo, porque la imagen lo dice todo. Evidentemente, es una exageración, dado que la televisión necesita un apoyo intelectual para muchas personas que no entienden de la materia. De ahí que muchos entendidos en el asunto retransmitido juzguen una insensatez contar todos los detalles. Pero con un solo espectador que no conozca aquello que está viendo, se justifica la aparente pedantería del comentarista.

La documentación previa a una retransmisión taurina es lo más sencillo de este oficio. Lo más difícil de conseguir es la experiencia y el conocimiento de la fiesta. Tiene la lidia una acción continuada e imprevisible en la cual nunca se sabe lo que va a hacer el torero, subordinado a lo que haga el toro.

En aquella época no podía competir conmigo la televisión, por la sencilla razón de que no existía. Pese a ser tan prolijo en dar explicaciones, no siempre alcanzaba a decirlo todo, a construir un edificio de palabras coherentes y gráficas que dieran al espectador una idea real de lo que yo estaba viendo. Me convertía en el intérprete del contexto visual de una corrida. Pero nunca se llega a dominar ni siquiera la mitad de lo exigible en una narración directa. Es un espectáculo rápido y el narrador ha de buscar fórmulas expresivas para que el oyente no pierda el hilo visual de lo que se cuenta. Claro que lo pierde casi siempre, porque la sucesión de acontecimientos tiene muy difícil hilván en el automatismo de las palabras de un comentarista.

Se da en el medio radiofónico otro género, la crónica taurina, que es una retransmisión comprimida, esquemática, que sin embargo tiene que dar idea del desarrollo total de la corrida. Es la equivalencia hablada de la crónica taurina literaria, una fórmula que a partir de Gregorio Corrochano tuvo una importancia trascendente. Conocí muy pronto a Corrochano y luego fui amigo suyo, pero sin que pudiera adentrarme en la densidad propia de una

amistad con reciprocidad de conocimientos. Era mi maestro, un intelectual, un poso de experiencia taurina. Me gustaba acercarme, muy joven, a la mesa del café donde hablaba, en la madrileña calle de Alcalá. Pero como cronista culto, no recuerdo a nadie que aventajara a José María de Cossío, de quien fui amigo entrañable. Cossío era un montañés con una capacidad de discernimiento admirable. Dentro de su condición de literato, también era un filósofo que entendía y desentrañaba como nadie la realidad dramática y estética de la tauromaquia. Otro intelectual afecto al conocimiento de los toros era Antonio Díaz-Cañabate. Como era él uno de los más enterados, le pedíamos frecuente consejo.

Aparte de haber conocido y también entrevistado a literatos como los citados, he contado con numerosos amigos entre los toreros, unos más admirados que otros. Los toreros han sido siempre gente de difícil acceso. A lo primero que atiendo es a su consideración humana. Me intereso enseguida en cuanto hay un torerillo en ciernes y calibro el rebullir de la afición en su sangre.

Un matador a quien traté muchísimo fue Manuel Rodríguez «Manolete». Era un hombre hierático, serio, un carácter cordobés, recogido y difícil de estudiar porque era muy poco expresivo verbalmente. Le conocí ya siendo torero y no tuve tiempo de hacer una intimidad más tranquila con él. Me llamaba «paisano» y en las entrevistas que le hice casi no tenía que hablar, porque yo escribía casi todo lo que él podía decirme y también aquello que no me explicaba, tal era el conocimiento que tenía de su carácter, de su manera de pensar y pronunciarse ante las cosas.

Al contrario de lo que se dice, yo no creo que fuese el autor de la última entrevista a «Manolete». Muchos interpretan que yo estaba en la plaza de Linares en 1947. En realidad estaba llegando a Linares y no vi su cogida mortal. Sin embargo, tragedias como ésta me llevan a creer que afrontar el riesgo de una corrida es afrontar la finitud de la existencia.

Invitación a un arte efímero

Claudio Rodríguez[*]

Zamora, la tierra donde nací, es muy taurina, por lo cual supongo que desde muy niño tuve una intensa relación con el mundo de los toros. Como detalle curioso, recuerdo que a los once o doce años de edad yo conservaba en mi cuarto una banderilla. Y al cumplir los trece, ya había ido a corridas de toros. Fue, por lo tanto, una afición muy temprana, animada por mis padres, con quienes acudía a la plaza. Lo precoz de esa inclinación mía por lo taurino se revela en el hecho de que no recuerdo un primer momento, una primera anécdota de aficionado. Es innegable que un ambiente como el taurino hay que mamarlo desde muy joven.

De ese periodo como espectador me vienen a la memoria diestros como Carlos Arruza, a quien vi torear siendo niño, y también las biografías de toreros que tenía mi padre, lector de las críticas publicadas en el diario *ABC*. Por curiosidad, me gustaba mirar las fotografías antiguas, de comienzos de siglo, publicadas en las páginas taurinas de ese periódico. No sé por qué, pero recuerdo en particular las de Ricardo Torres «Bombita», el más renombrado, y coetáneos como Rafael González Madrid «Machaquito» y Rafael Gómez «el Gallo».

Hay, no obstante, un episodio singular de esa primera etapa taurófila. En torno al año 1950 recuerdo que Antonio Ordóñez, por entonces un joven novillero, fue a torear una corrida a la plaza de toros de Zamora. Ordóñez, al igual que yo, era sólo un muchacho y no sabía que iba a convertirse en una gran figura. Yo estaba en la plaza, acompañado por unos amigos, y llevaba unos prismáticos de mi padre, por presumir un poco. Muy desafortunado, Ordóñez hizo una faena nefasta y estuvo despectivo con el público. Tanto me irritó aquello que agarré los prismáticos de mi padre y se los tiré. Cosas de plena juventud.

A propósito de esa etapa hay otro episodio curioso. Con otros muchachos amigos míos y a lo largo de un verano entero, recorrí Salamanca, visitando las ganaderías para comprar vacas destinadas a las capeas de los pueblos. Era aquel un ambiente terrible. Corrían los años cuarenta y en aquellos pue-

[*] *Poeta. Miembro de la Real Academia Española*

blos inhóspitos adonde íbamos sucedían muchísimos incidentes. Las capeas eran organizadas en plazas de carros y eran frecuentes los rechazos y las broncas. Resultaba muy arriesgado estar por allí comprando ganado. Yo no participaba directamente en las capeas, pero no era una cuestión de miedo, porque yo no tengo mucho miedo físico. La realidad es que para hacer ese tipo de cosas hay que entrenarse y yo nunca lo he hecho.

Desde entonces, mi afición ha ido evolucionando. He mantenido amistad con novilleros, toreros y ganaderos. Conocí, entre otros, al matador Santiago Martín «el Viti», a Paco Camino y a Antonio Bienvenida, quien era vecino mío. También he participado en reuniones después de las corridas y me ha interesado leer libros acerca del arte de torear Sin embargo, no pretendo ser un erudito, recopilando una gran documentación. Por ejemplo, ahora no tengo la célebre enciclopedia *Los toros*, de Cossío, pero sí bastantes biografías, ensayos sobre historia del toreo y diccionarios de terminología taurina.

El vocabulario de los toros es un tema que me interesa de forma especial. El léxico taurino resulta inmenso, muy variado, complejo y rico. Además es muy fijo, porque las acepciones no pueden modificarse. De hecho, hay muchos términos que son invenciones de los propios toreros. En el diccionario de la Real Academia Española faltan muchas entradas de léxico taurino y, de vez en cuando, yo propongo cierta terminología de este tipo para su posible aceptación.

Entre los escritores de mi entorno hay numerosos aficionados. Con Francisco Brines, por ejemplo, hablo mucho de toros y casi nunca nos ponemos de acuerdo, pero por detalles que no tienen importancia ninguna. Otro gran aficionado es Sánchez Dragó. Y cito también a Javier Villán, por quien siento un aprecio especial.

Debido a motivos de salud, últimamente no puedo asistir a las corridas de toros. No obstante, sigo la actualidad de la fiesta, y me interesan diestros como Enrique Ponce, a quien juzgo muy buen torero; «Joselito», que me gusta bastante pero es muy irregular, y «el Juli», cuyo toreo de capa es de gran calidad. Sólo hay que dejar pasar el tiempo para que madure la cosecha taurina. Siempre existirá el escalafón y, en consecuencia, habrá alternativas, renovaciones y cambios de estilo.

Por otro lado, si he de elegir entre el toreo artista y el atlético, prefiero la lidia como arte y no sólo como ostentación de valor. Al igual que sucede con la poesía, hay muchos caminos para torear. Junto a escuelas como la rondeña o la sevillana, contamos con el estilo macizo de matadores como «el Viti» o «Antoñete». De ahí proviene la grandeza del toreo, tan variado y lleno de magia.

Afortunadamente ha desaparecido el mundo de los maletillas, aquellos jóvenes que iban de capea en capea, muertos de hambre, y en su lugar tenemos las escuelas de tauromaquia. Pero ese mundo taurino, un mundo muy poetizado, corre el peligro de convertirse en demasiado mecánico al ponerse la técnica demasiado en evidencia. Y eso puede llegar a ser monótono y rutinario. Enseñar a torear es muy difícil, y a este respecto, las escuelas cumplen una doble función: muestran esa técnica que permite evitar las cogidas y, sobre todo, logran que los aspirantes no tengan que pasar por el hambre y la miseria de otros tiempos.

Asunto aparte sería la combinación de toreo y poesía en el mismo individuo. Antes, la mayoría de los espadas eran analfabetos, como la mayoría del pueblo español, razón por la cual, salvo aisladas excepciones, no es verificable la figura del torero poeta. Viene al caso recordar a Fernando Villalón, de quien cuentan aquello de que pretendió criar ganado bravo de ojos verdes. Villalón era un buen poeta y no se le concede la importancia que tiene. De cualquier modo, para ser torero, poeta o ganadero hay que ser algo especial. Así lo dice el refrán: «De poetas y de locos, todos tenemos un poco».

A pesar de mi profunda taurofilia, nunca he hecho poesía sobre tema taurino, por la sencilla razón de que no me salía el ambiente más o menos pintoresco. En toda mi trayectoria poética, sólo he escrito un poema relacionado con la tauromaquia, en concreto sobre el toreo de Antonio Chenel «Antoñete». Se trata de una poesía que apareció en una antología y en la cual trato de analizar su técnica, lejos de todo pintoresquismo. Esa única salida de mi poesía al ruedo taurino es debida a mi admiración por «Antoñete». El toreo de este matador, personal y profundo, se verifica ya desde sus inicios, si bien a mi juicio torea mejor en la madurez. No hay definición posible para su estilo, porque cada toro tiene su lidia. En todo caso, podemos hablar de la profundidad de los pases, de su geometría y, naturalmente, de la armonía. Torear es algo plástico; es casi música, color.

Podemos atribuir al toreo un misterio inexplicable, semejante a aquello que Lorca llamaba duende. Como la poesía, la lidia es inefable y supera toda lógica. Por ello cabe hablar de una mitología taurina y también de una práctica ritual y mágica. Ese duende queda en evidencia alguna vez, no siempre. De lo contrario, el toreo se convertiría en un oficio más. Sólo en ciertas ocasiones es cuando sopla ese misterio y, como la inspiración poética, te invade, te inunda y te conduce a otro mundo.

Se trata, pues, de una actividad que ante todo es un arte. Por esa razón, para apreciar sus cualidades hace falta una sensibilidad particular. Si el espectador carece de ella, verá el espectáculo como los turistas, como una

cosa pintoresca, graciosa o trágica. Por supuesto, esa dimensión de tragedia también está involucrada en el toreo, pero éste tiene otras formulaciones, por ejemplo como rito religioso.

Más que disparatado, el toreo resulta un arte extraño y tiene, como todo gran arte, algo de aquello que Baudelaire llamaba *bizarre*. Algo inesperado, sorprendente. Porque si fuese mecánico, no sería toreo, y ésa es la razón por la cual los pases no tienen ahora ningún interés, pues todo resulta igualmente rutinario, como si el diestro estuviese cumpliendo con un deber.

Los propios toreros lo dicen: es imposible definir el toreo. En todo caso, es una empresa semejante a definir la poesía. Hay miles de definiciones, y todas son válidas, precisas e interesantes. Desde el momento en que fuese posible especificar el toreo como si fuera una fórmula aritmética, éste perdería la sorpresa y el duende. En el fondo, es una técnica que tiene mucho de todas las demás artes, y también algo de geometría. Además, la lidia atraviesa todas las emociones humanas: la exaltación, la alegría, el asombro, el rechazo, la repugnancia. Es el arte más efímero; se ve o no se ve. Sin embargo, el aficionado no olvida jamás un detalle observado durante la corrida. Este detalle, aunque parezca repulsivo, permanece grabado en la memoria.

El miedo es otro elemento a considerar, pues ha de ser superado por el diestro. Decía Andrés Vázquez, un torero de mi tierra zamorana, que si antes de comenzar la corrida alguien pusiera campanillas en los tobillos de los toreros, toda la plaza escucharía su sonido. He asistido como espectador a bastantes cogidas dramáticas. Nada más ver a un toro, enseguida se intuye esa posibilidad.

Por sus cualidades, me fascina el toro de lidia como especie animal. Su encuentro con el torero está lleno –y esto lo sabe Fernando Sánchez Dragó mejor que yo– de simbología, actitudes místicas y ritual. No obstante, es un hecho cierto la decadencia de la embestida y de la casta. Esa pérdida de la bravura repercute en la calidad del toreo. Hay ocasiones en las cuales resulta imposible lidiar, porque sin toro no hay torero. Por algo será que las corridas de toros se llaman así, y no corridas de toreros. En este sentido, me considero torista, no torerista.

A pesar de factores como la citada degradación de la casta, soy optimista con el futuro de la lidia. Después de tantos siglos de existencia, las corridas no se van a acabar como por ensalmo en tan poco tiempo. La historia pesa mucho más de lo que parece. No olvidemos que los toros son, además de arte, un negocio con miles de millones en juego. Y un negocio tan formidable no puede desaparecer de la noche a la mañana.

El «verano sangriento» y otros encuentros literarios

*Andrés Amorós**

Apenas había cumplido cinco años cuando mi padre, un gran aficionado, me llevó a ver una corrida. Claro que esa precocidad mía se debe a una tradición familiar sin la cual habría descubierto los toros más tarde, quizás en la adolescencia. Supongo que, de todos modos, me hubieran gustado. La realidad es que en muchas ocasiones, cuando hablo con gente del ambiente taurino, se asombran de que tenga recuerdos tan antiguos, pero yo insisto: no es mérito mío, pues quien me llevó a la plaza fue mi padre, un hombre muy conocedor del universo del toro, amigo de toreros y taurófilo como mi abuelo, quien por cierto era veterinario de la plaza de toros de Alicante.

Conservo recuerdos del mundo taurino desde el año 1947, poco antes de morir «Manolete». Ahora hay muchos intelectuales que van a las plazas de toros, pero acuden con la idea preconcebida de escribir, o porque han leído a Federico García Lorca. En lo que a mí respecta, soy un aficionado de a pie que he ido a los toros durante muchísimos años sin haber leído a Lorca y sin ánimo de escribir nada. Luego resulta que al final, años después, he acabado escribiendo, pero no con la idea culturalista preconcebida. Me considero por este motivo un aficionado normal y corriente. En todo caso, un buen aficionado, pues llevo muchos años ejerciendo como tal.

Viví de cerca aquel «verano sangriento» de 1959, inmortalizado por Hemingway en una serie de artículos escritos para la revista *Life*, donde reflejaba la rivalidad entre Luis Miguel Dominguín y Antonio Ordóñez. Y lo viví por una razón muy sencilla, y es que mi padre era íntimo amigo de Luis Miguel, a quien he conocido en casa desde chico. Aquel año 1959 acompañamos a Dominguín todo el verano, de julio a agosto. A lo largo de esa temporada, se alojó a veces en casa. La verdad es que fue muy interesante en el doble sentido, taurino y cultural, porque yo era un joven de menos de veinte años, pero ya tenía muy arraigada la afición por la literatura. Gracias a los toros, pude conocer a gente muy especial. Es el caso de Ernest Hemingway, que viajaba con Ordóñez, mientras yo iba con mi padre

* *Escritor, crítico y ensayista. Catedrático de Lengua y Literatura.*

y Luis Miguel. Fue por entonces cuando conocí a Orson Welles, quien me impresionó mucho, pues era un genio extraordinario; y también a la actriz Lauren Bacall, otra celebridad.

Para dar una idea de cómo experimentaba todo aquello, suelo contar que uno de los días durante los cuales Luis Miguel estaba viviendo en nuestra casa de Fuenterrabía, llamaron a la puerta. Avisado por mi madre, fui a abrir y, para mi sorpresa, comprobé que se trataba de Deborah Kerr, quien venía a ver a Dominguín. También me acuerdo de otra ocasión, antes de empezar la corrida, en que yo estaba jugando al *ping-pong* con Paco Camino. Al narrar vivencias como éstas, queda claro lo especial de aquel mundo que tuve la suerte de disfrutar. Por otro lado, yo creo que mi concepto de la tauromaquia –no quiero parecer pedante– es entonces cuando cuaja, al lado de mi padre viendo corridas, y viendo sobre todo a dos maestros extraordinarios, Luis Miguel y Ordóñez. Por desgracia, pienso que la suya fue la última gran competencia taurina. Los aficionados echamos de menos que haya dos grandes matadores, distintos pero de primera categoría, con una rivalidad muy fuerte como aquella. Corrochano dice que había una especie de acuerdo, porque, en su lecho de muerte, el padre de los Dominguín pidió que lo hicieran. Pero si yo no recuerdo mal, aquel verano sufrió cada uno de ellos tres cornadas graves, lo cual significa que había un pique muy evidente, porque además eran totalmente distintos como toreros y como personas. Sin lugar a dudas, esa competencia existía.

Soy muy amigo de los Bienvenida, que han sido todos buenos toreros. Está claro que respondían a una escuela y, al margen del arte de cada uno, sabían cómo hay que vestirse, cómo hay que pisar la plaza, cómo hay que comportarse, dónde hay que estar colocado y cómo hay que entrar al quite. Entre otras cosas, creo que todo eso se ha perdido en gran medida. No pretendo ofender, pero muchos de los apoderados actuales son negociantes, sólo preocupados por cuestiones como el dinero y los contratos. A Marcial Lalanda le gustaba decir que él había sido durante un tiempo no apoderado, sino asesor artístico. Si Jesulín de Ubrique, Enrique Ponce y cualquier matador de hoy hubiesen estado acompañados por un gran veterano que les explicara esas cosas de la profesión, habrían llegado mucho más lejos. No estoy con ello defendiendo a Jesulín, pero no le considero la antítesis del clasicismo. Sea por su apoderado, por el público, por él o por otras circunstancias, ha quedado a mitad de camino de lo que habría podido desarrollar. Ahora he visto en algunos sitios a Jesulín toreando bien, dentro de un orden, y la gente no le hace ni caso porque espera otra cosa. Él mismo ha adquirido algunos vicios inevitables. Incluso la gran figura que es Ponce habría podido llegar mucho más lejos y más alto con un asesor como Lalanda.

Marcial Lalanda es uno de los hombres más inteligentes que he conocido en mi vida. Varios periodistas le habían propuesto hacer un libro, pero él, que conocía un poco mi trayectoria, vino a verme y me dijo que deseaba hacer ese libro conmigo, pues pretendía un texto serio y no una hagiografía. Estuve encantado de colaborar con él en esa obra que se llamó *La tauromaquia de Marcial Lalanda.*

Quedó pendiente el libro de Luis Miguel Dominguín. Siempre nos decíamos que había que hacer ese libro, pero él era tan desordenado que no hubo manera. La listeza de Dominguín era extraordinaria. La suya era una personalidad arrolladora; le gustaba hacer mil cosas, escandalizar a la gente y ser amigo de personajes como Picasso pero luego, consciente de su talento taurino, regresaba a la tauromaquia.

Hilvanando estos recuerdos, llegamos al presente, con la evidencia de que la fiesta ha perdido elementos fundamentales. De acuerdo con el concepto que yo tengo de la tauromaquia, el que aprendí junto a mi padre y personas como Lalanda o Luis Miguel, todo se fundamenta en la lidia, esto es, en hacer una faena de acuerdo con las condiciones de la res. Hace años el toro era un animal fiero, difícil y que transmitía emoción, y el torero lo primero que tenía que hacer era dominar las dificultades de ese toro y, a partir de ahí, crear una faena estética. Pero se ha buscado un nuevo tipo de animal que permita un nuevo tipo de faena y que le guste a un nuevo tipo de público. Cuando se dice que ahora se torea mejor que nunca, frase famosa, a mí me hace sonreír. Sin duda, no se habrá toreado nunca más bonito que ahora porque el arte se perfecciona y porque ello es posible con un toro mucho más suave que se deja hacer. Hay muchas corridas que están bien, donde cortan orejas y la gente sale contenta, pero no transmiten esa emoción que para mí es un elemento fundamental de la fiesta. No quiero tampoco el circo romano ni ser un bárbaro salvaje, pero el toreo no es un *ballet.* Es crear belleza pero sobre la base de un astado fiero, complicado, difícil, poderoso. Cuando un espectador de hoy juzga que un toro puede torearlo incluso él, atisbamos el final de la fiesta. Hay un esteticismo creciente, un manierismo que ya observó Ortega y Gasset hace muchos años. Echo de menos ese sentido de la lidia de antes, donde todo respondía a un sentido, a una unidad, a una torería. Por ejemplo: antes era normal ver los tres quites, la competencia en quites, la rivalidad. Yo veo ahora una corrida esplendorosa y no ha habido ni un quite. Pues bien, eso no corresponde con mi idea de la lidia. Como el toreo se ha convertido en un espectáculo de masas, el efectismo predomina muchas veces.

Tampoco quiero parecer un viejo nostálgico. Me alegro de que los jóvenes vayan a la plaza y de que la fiesta sea un espectáculo con una enorme

implantación social; pero echo de menos la lidia entendida como un conjunto más completo. Si los toreros ven que cualquier fácil efectismo tiene más éxito que la pureza y el clasicismo, se apuntarán a eso.

Otro campo desde el cual podemos explorar la tauromaquia es el literario. Según los géneros, esta materia es muy complicada de llevar a la literatura. He analizado la cuestión en estudios críticos como *Toros y cultura, Escritores ante la fiesta (De Antonio Machado a Antonio Gala)*y *Los toros en la literatura*, incluido este último en el volumen VII de la enciclopedia *Los toros*, de Cossío. Una cosa es cierta: el escritor ha de conocer ese mundo y vivirlo con naturalidad, porque si no se quedará en lo externo. Lo malo es que impresiona tanto lo externo que puede caer muy fácilmente en los tópicos. Hay otra complicación, y es que durante mucho tiempo se ha identificado tauromaquia con casticismo, antieuropeísmo y reaccionarismo, debido a lo cual muchos intelectuales volvían la espalda a la fiesta y no la conocían. No pretendo hacer apologética ninguna, pero la lidia siempre ha sido un espectáculo popular español, que le ha gustado a unas gentes y a otras no. Suelo mencionar entre los taurófilos a Ortega, a Pérez de Ayala, a Américo Castro, a Bergamín. ¿Representan ellos a una derecha cerril, castiza y antieuropea? Todo lo contrario. Pero esos son los errores que produce una larga dictadura como la de Franco. Menospreciar muchas cosas nuestras no tiene sentido y la tauromaquia no se puede identificar con una tendencia política reaccionaria de ninguna manera.

Para la poesía el tema taurino es adecuadísimo. Cualquier persona con sensibilidad poética que acuda a una plaza, descubrirá en la lidia momentos mágicos. Hay muchos y muy diversos rasgos poéticos en el toreo. Alberti lo ve como algo alegre, Lorca como algo trágico. Poniendo el acento en distintos matices, son muchos los poetas que han expresado en su obra el tema de la fiesta.

De la misma forma, los ensayistas han advertido el interés del arte de torear desde diversas perspectivas. Acaba de reeditarse *Ritos y juegos del toro*, de Ángel Álvarez de Miranda, un ensayo fundamental para comprender las antiguas raíces de este espectáculo. El profesor Rodríguez Adrados ha escrito unos artículos impresionantes sobre la tauromaquia en relación con los sacrificios rituales griegos. A propósito de esta prehistoria de la fiesta, me opongo a una cosa que sostiene mi querido amigo Fernando Sánchez Dragó, quien suele relacionar los toros con la España mágica. Tal como la conocemos, la tauromaquia es todo lo contrario. Es un fruto de la Ilustración y de la razón. Surge en el siglo XVIII para codificar un espectáculo popular y crea, por tanto, la arquitectura más funcional con la cual regular una fiesta explosiva. Nos atrae ese elemento mágico e irracional,

pero la lidia no es un puro caos. Antes al contrario, es un cosmos regido por unas leyes muy concretas y muy sabias.

Otro buen conocedor de los toros es mi amigo Antonio Gala, cuyo entendimiento de la tauromaquia no contradice su amor a los animales, su sensibilidad, su imagen exquisita y refinada. Con él he ido a la plaza y alguna vez hemos participado juntos en coloquios taurinos. Hace Gala una afirmación que es para mí un hecho, y es que por encima de diferencias políticas, ideológicas y económicas, dos cosas unen a los pueblos hispánicos, a un lado y otro del Atlántico: la lengua española y la cultura del toro.

De este modo, en Francia, donde la fiesta taurina vive un extraordinario avance, el toreo se identifica con el hispanismo. En una feria francesa hay banderas españolas e intentan imitar el ambiente de una feria andaluza. Lo mismo sucede con los escritores franceses seducidos por el arte taurino. Jean Cocteau se sintió atraído por el flamenco y los toros. En 1926 Montherlant publicó *Los bestiarios*. Y Jean Cau estuvo viajando con Jaime Ostos durante la temporada de 1960, escribió *Las orejas y el rabo* y también otro libro, creo que aún por traducir al español, donde habla de Dominguín, Ordóñez y Hemingway, a quien critica con dureza. Pues bien, el interés de artistas como Cocteau, Montherlant y Cau se debe a que los toros y el flamenco son asuntos muy serios, y no tenemos que avergonzarnos ni cuestionar en exceso el tópico, porque representan un arte típicamente español.

Incluso en el campo del *best-seller* internacional ha tenido cabida la fiesta. Dominique Lapierre y Larry Collins escribieron *O llevarás luto por mí*, novela inspirada en la vida de Manuel Benítez «el Cordobés». Es un libro que he leído detenidamente y me divierte mucho, pero como aficionado me molestan una serie de inexactitudes bastante grotescas, que ocurrirían igual si yo escribiese sobre un deporte típico francés sin conocerlo a fondo. «El Cordobés» es un caso muy interesante, si bien, a pesar de sus méritos, no me gusta el tipo de toreo que practicaba, pues no responde a una línea clásica y cae en el tremendismo. También es cierto que todos los profesionales lo respetan mucho. Existe un libro muy llamativo sobre su trayectoria, *Así fue... El Pipo, Manolete, El Cordobés*, escrito por el apoderado que lo lanzó al éxito, Rafael Sánchez «El Pipo». Como es un libro que publicó el propio autor, apenas ha circulado y poca gente lo ha leído. En sus páginas cuenta «El Pipo» cómo lograba montar todo un número publicitario en torno al torero, aplicando técnicas de propaganda muy peculiares, próximas a la picaresca.

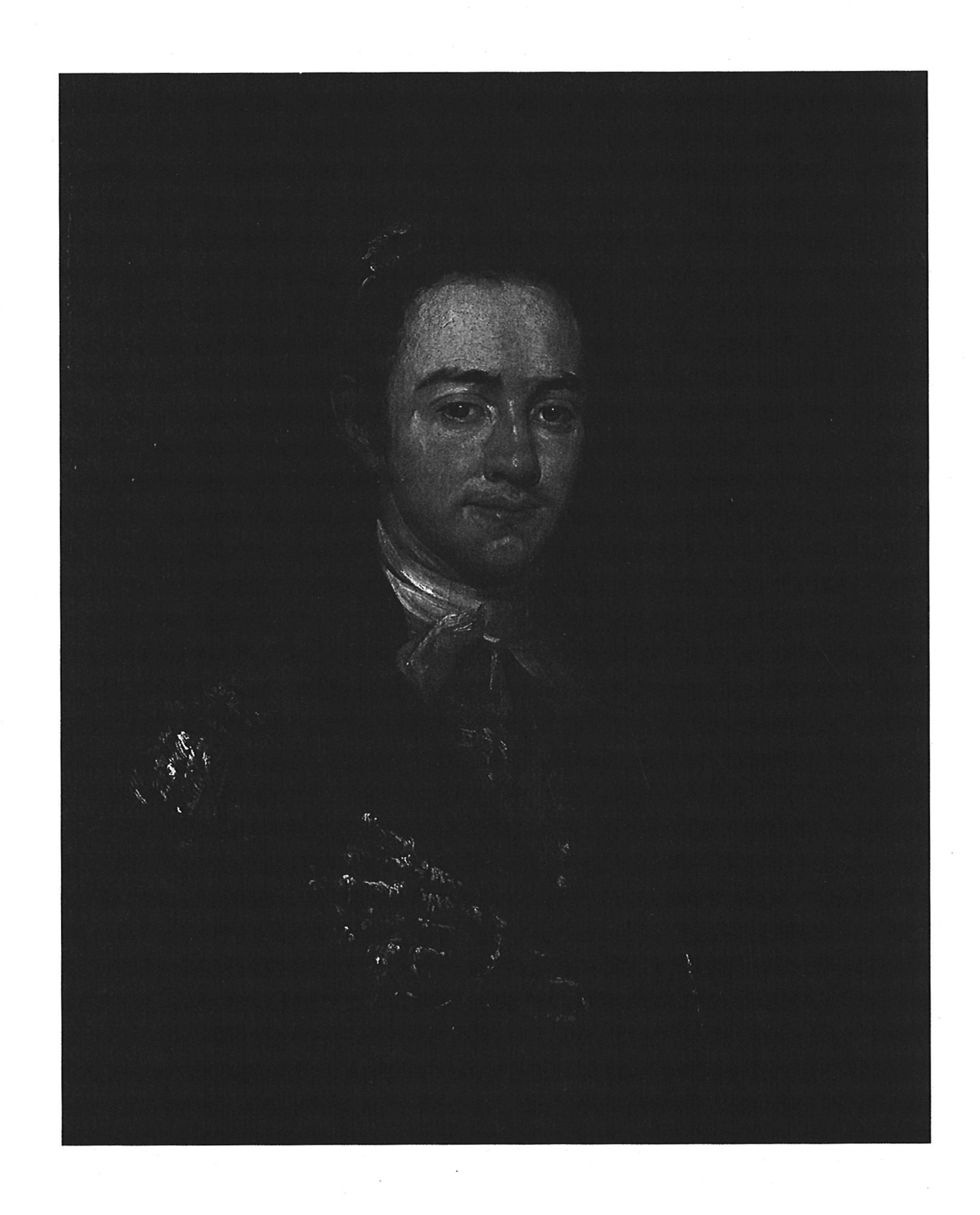
Es muy difícil llevar lo taurino a la novela y al teatro con categoría literaria. En la narrativa el gran peligro es derivar hacia el folletín o el melodrama, como sucede en *El Niño de las Monjas*, de Juan López Núñez. Es

lógico que la novela reciente reaccione contra eso. Por ejemplo, Fernando Quiñones hace unos cuentos de toros que no son nada costumbristas. La lidia le sirve como metáfora de la vida, reflejando un conflicto humano donde el héroe se enfrenta con la tragedia, la muerte y el fracaso. De hecho, los cuentos de Quiñones le gustaron a Borges, que no era nada castizo ni costumbrista. Modestamente yo he hecho algunos cuentos de toros en esa línea. La gente taurina se queda un poco asombrada con ellos, porque son como una tragedia griega. Al margen de que los toreros lleven traje de luces, la suya es una situación trágica absolutamente fecunda para la literatura.

La dificultad del teatro de asunto taurino se debe a que resulta muy difícil representar la tauromaquia con las limitaciones de un pequeño escenario. No obstante, en la literatura teatral de nuestro siglo existen obras que abordan el tema de la fiesta, como *Los semidioses* de Federico Oliver, *El caso del señor vestido de violeta* de Miguel Mihura, *La cornada* de Alfonso Sastre, *Tauromaquia* de Juan Antonio Castro, *Coronada y el toro* de Francisco Nieva, y *Ramírez* de José Luis Miranda.

Otro dramaturgo, el torero Ignacio Sánchez Mejías, es una figura que encarna maravillosamente esa unión de tauromaquia y cultura que aquí tratamos. Precisamente, el otro día tuve la oportunidad de conocer a su hija en Sevilla. A mí no me gusta molestar a las familias, así que había terminado la biografía de Sánchez Mejías sin recurrir a sus parientes. Pues bien, la imagen del diestro que me dio su hija no cambió nada de la que me habían proporcionado Alfredo Corrochano y Marcial Lalanda. Su muerte trágica en el ruedo dio lugar a un mito, pero era sobre todo una persona de enorme inquietud cultural y vital. En las fotos familiares aparece a caballo, nadando, con el equipo de fútbol del «Betis», subiéndose a una avioneta. Era ese tipo de personaje que sin haber estudiado tenía una listeza intelectual extraordinaria, y eso lo confirman Jorge Guillén y Rafael Alberti. Es curioso: él le decía a su padre que estudiaba Medicina, cuando en realidad no había terminado ni el bachillerato. En la vida ser inteligente es bueno para todo, pero para torear lo es aún más. Ante una situación trágica, rozando en la faena la posibilidad de la muerte, los inteligentes salen adelante. Sánchez Mejías era inteligentísimo y entendió muy bien lo que era ese grupo del 27, la España nueva y la modernidad. Le gustaba estar con los poetas, pero no por pedantería o por hacerse propaganda. Simplemente, eran sus amigos y se divertía con ellos. Con esa inquietud, llegó un momento en que la tauromaquia se le quedaba corta y sintió la necesidad de hacer nuevas cosas en la vida. Entonces escribió teatro e incluso una novela que, por cierto, aún estoy buscando para leerla.

Soy profesor de literatura y me gustan los toros, así que era lógico que acabase preparando un libro sobre Sánchez Mejías. Durante años había tratado esta figura en coloquios y conferencias. Aún espero publicar un ensayo sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca. Durante 1998 he ido con el actor Pepe Martín a varios lugares donde yo comento el *Llanto* y luego el actor lo recita; es algo que le llega muchísimo a la gente. Sin embargo, se trata de un poema muy complicado de entender y hay muchas cosas que desentrañar en él. Ese es el motivo por el cual querría dedicarle un libro.



Joaquín Rodríguez «Costillares» (Retrato anónimo, principios del XIX)

Relato superviviente

Francisco Brines[*]

Durante casi toda mi vida he seguido de cerca la realidad taurina. Mucho es lo que recuerdo, como experiencia de mi niñez y juventud, de los toros en Valencia, en cuya plaza vi mi primera corrida el 15 de octubre de 1944. Contaba yo doce años y un torero valenciano, Jaime Marco Gómez «el Choni» tomaba la alternativa de manos de «Manolete», con Manuel Álvarez Pruaño «Andaluz» actuando de testigo. Quedé deslumbrado por el espectáculo, por su estética y solemnidad, y me entusiasmó ver a «Manolete», una leyenda viva en todo el país. Al comprobar en mí aquella pasión, me dijo mi padre que cuando volviese «Manolete» a Valencia, también nosotros regresaríamos a la plaza. Lo singular del caso es que yo carecía por entonces de conocimientos acerca de la fiesta, pero ello no supuso un obstáculo para que me convirtiese en taurófilo.

Una vez descubierta mi afición, asistir a la plaza de forma continuada me sirvió para conocer cada vez mejor los secretos de la lidia. Tuve además una gran suerte porque, cuando estudiaba el último curso de bachillerato, surgió una generación de novilleros que hizo furor. Junto a figuras como Miguel Báez «Litri» y Julio Aparicio, fueron apareciendo otras tan destacadas como Antonio Ordóñez, «Antoñete» y Luis Miguel Dominguín. He de resaltar que me apasionaba la rivalidad entre varios de estos novilleros. Tal era su éxito, que toreaban todos los martes. Como yo quería llegar a tiempo a la plaza, me escapaba de la clase un poco antes, arrastrando a mis amigos, entre ellos Vicente Barrera, hijo del famoso matador. Siempre comprábamos la entrada más barata. Recuerdo que yo era partidario de Julio Aparicio, pero cuando apareció Ordóñez, pasó a convertirse en mi favorito. En realidad, es la primera y única vez que yo he apostado por un torero determinado, pues admiraba sus cualidades de lidiador valiente, dominador y artista.

Aunque Ordóñez era un torero extraordinario, no despertaba en Valencia el mismo entusiasmo que «el Litri». Sin embargo, toreó mucho en esa plaza, así que tuve la suerte de verle en numerosas ocasiones, tanto de novillero como de matador.

[*] *Poeta y ensayista*

En contraste con aquellos tiempos, hoy lo paso muy mal como espectador, porque no me gusta nada la situación actual de la fiesta; y no me gusta sencillamente porque no hay toro. Ahora la técnica consiste en mantener al toro para que no se caiga. A un toro débil, como los que actualmente salen a las plazas, no le puedes bajar la mano al torearlo, porque se cae enseguida. En vez de llevarlo largo y humillado, que es la manera de que el astado haga el recorrido lento, los toreros lo mantienen arriba y rectilíneo, con lo cual no lo gastan y le dan numerosos pases. Pero, en realidad, no le han dado ningún pase de poder; sólo han aprovechado el recorrido del animal. Cierto es que luego les conceden las orejas después de matar al toro, pero en realidad éste muere casi por cansancio.

Los diestros de la gran generación que antes he mencionado no toreaban mastodontes, sino toros ágiles, capaces de ir de un lado a otro de la plaza. Algo muy distinto sucede con los astados modernos, que son los toros de Guisando pero en carne. Por otra parte, los animales no están bien tratados, los trasladan en cajones y a lo mejor no les dan de comer. Pero es que además, cuando hacen tientas, tengo entendido que si la becerra es muy acometedora, la desechan. Quieren el toro mecánico, sin casta. Para solucionar semejante situación tendría que venir a los ruedos un torero de leyenda, alguien como Pedro Romero, que en su época escogía las reses más difíciles y mejor armadas. El propio Curro Romero ha dicho que si ahora salieran los toros que salían cuando era joven, llevaría veinte años retirado.

Por otra parte, el público actual vive en función de la propaganda y lo mismo hace colas para ver una exposición que acude a la ópera o a los toros. Desconoce los principios de la fiesta, de modo que su diversión consiste en aplaudir y pedir orejas. De hecho, cuando los espectadores vuelven a sus casas, tienen la impresión de que han visto una buena corrida sólo porque se han cortado muchas orejas. Es algo que acaba por parecerse a las rebajas de los grandes almacenes.

Muy poco pervive de aquellos tiempos memorables. El último torero que ha dado grandes lecciones en la plaza fue «Antoñete». Por lo demás, ahí tenemos el ejemplo de un ganadero, Victorino Martín, cuyos toros no se caen, de forma que cuando hay una corrida con ellos, raramente participan los toreros punteros, porque no lo necesitan. Antes al contrario, se trata de un trampolín para los toreros que están en segundo plano.

En lo que concierne a mi actividad poética, es verdad que hubiera tenido deseos de escribir unos versos después de ver una gran faena, por ejemplo en el caso de Ordóñez. Pero nunca lo he hecho. Sólo tengo un poema de cierta inspiración taurina, «Relato superviviente», incluido en el libro *Palabras a la oscuridad* (1966). Está escrito cuando salgo asqueado de la

plaza, durante la feria de julio en Valencia, después de haber visto una corrida de Manuel Benítez «el Cordobés». Para entender mis emociones de aquel momento, hay que tener presente que el aficionado a los toros, cuando está rodeado de público ignorante, sufre mucho, porque muchas veces se premia lo que es malo y no se aprecia lo que es bueno. Como hay tal entusiasmo general de la multitud, se siente tristeza, rechazo y soledad, porque la emoción estética es siempre desinteresada y queremos que los demás la compartan. Y aquel día me entristeció el gusto tan depravado y la tergiversación de valores que yo advertí en la plaza. Esa es la razón por la que, cuando regresé a casa, escribí los tres versos con los cuales comienza ese «Relato superviviente»:

> Después del espectáculo brillante, del entusiasmo
> de la apretada multitud,
> poseído de una creciente repugnancia, (...)

Esta es la única presencia, un poco fantasmal, de la tauromaquia en mi poesía. Debo añadir que después de ver aquellos *faenones* del «Cordobés» me retiré de la afición y pasé unos años sin acudir a las plazas. Por fortuna, ya había dejado los ruedos este matador cuando, gracias a un amigo, volví a los toros.

Aparte de rozar el tema en la poesía, también he escrito prosa, sobre todo artículos breves que me ha solicitado algún periódico. A ello he de añadir los ensayos publicados en *Quites entre sol y sombra*, una revista valenciana que surgió en los años ochenta y ya desapareció. En *Quites* los escritores abordaban el arte de torear desde una perspectiva literaria o de pensamiento, tanto a favor como en contra. Esta publicación tenía un interés añadido, pues las ilustraciones se adecuaban al mundo plástico del siglo XX y no repetían los clichés de la pintura de toros. Entre los artistas que allí colaboraron figura, por ejemplo, el pintor y dibujante Ramón Gaya.

A diferencia de otros aficionados, no he tenido el hábito de leer las revistas taurinas al uso, que me han interesado poco. En todo caso, me gustan las crónicas de los buenos escritores, como en su tiempo lo fue Díaz-Cañabate. Del mismo modo, leo ahora a Joaquín Vidal sin importarme si su crónica trata de la Corrida de la Beneficencia o de unos novilleros primerizos. También he procurado leer libros de otros autores con grandes conocimientos, como Gregorio Corrochano. La visión taurina de Bergamín me interesa, y me atrae lo que expone sobre la fiesta desde su rareza personal y desde su escritura literaria, que es también muy peregrina en ocasiones. Otro libro notable es el tratado de Domingo Ortega, *El arte del toreo*, cuyo

verdadero autor, según dicen, fue Ortega y Gasset. Éste de Ortega me parece un texto admirable, muy bien escrito. Es probable que alguien se lo retocara estilísticamente, pero los conocimientos reflejados, no cabe duda, eran del propio maestro.

Aparte de lecturas taurinas como las mencionadas, siempre me ha gustado mucho oír hablar a los toreros, porque de su boca podemos aprender, en mayor medida, lo que es el toro: un auténtico enigma, impredecible a lo largo de la lidia. Aprendo enormemente acerca de todas estas cuestiones charlando con el diestro alicantino Luis Francisco Esplá, amigo mío y gran conocedor de la lidia. También me agrada conversar sobre este tema con Claudio Rodríguez, poeta y muy aficionado a la fiesta.

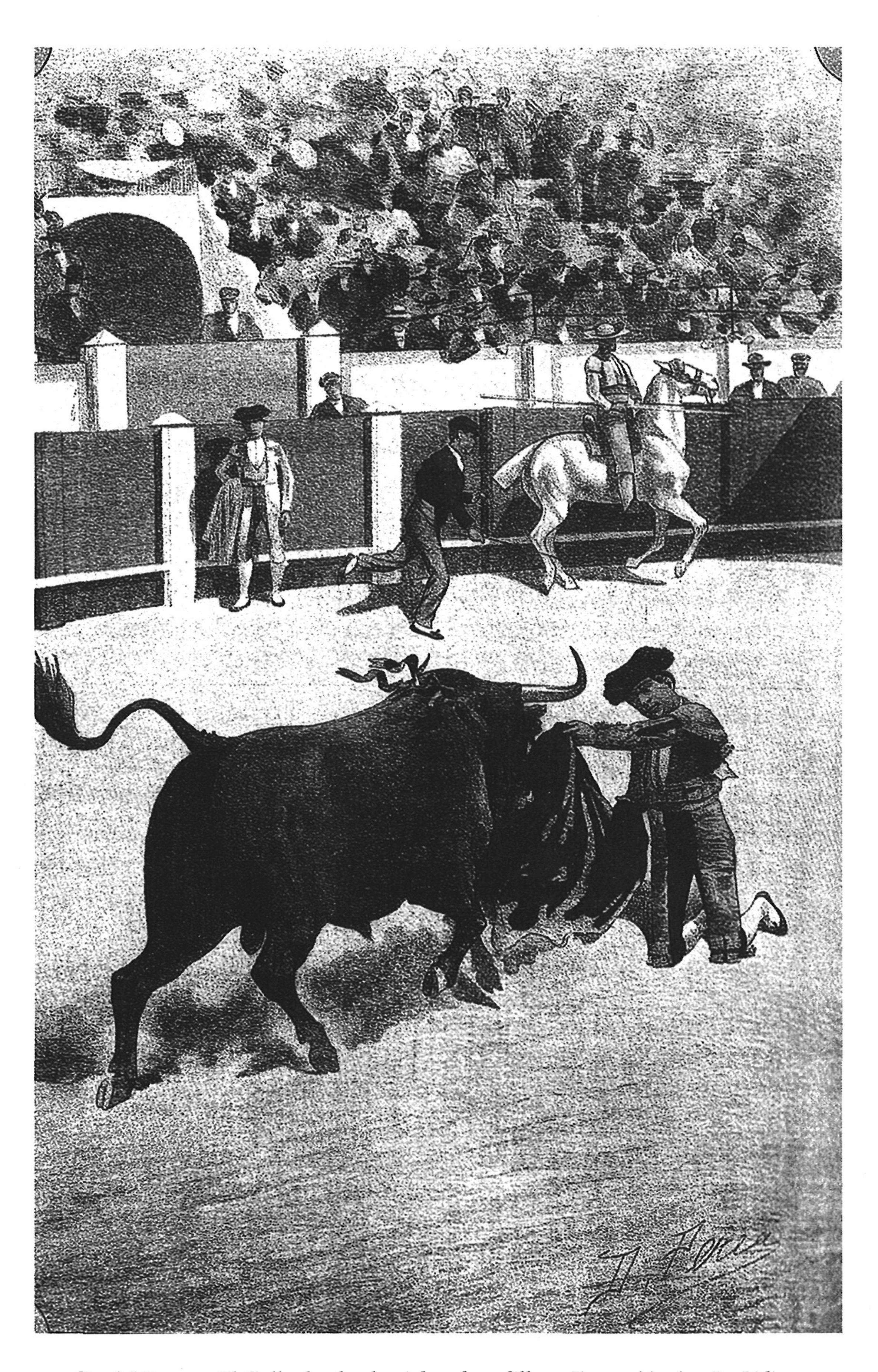
Hay entre los poetas fieles seguidores de la realidad taurina. Entre ellos, vienen a mi memoria los nombres de José Manuel Caballero Bonald y Alfonso Canales. También es aficionado Ángel González, quien me habló en su momento del torero murciano Pepín Jiménez. Con Juan Luis Panero he ido a los toros en Sevilla, para ver lidiar a «Antoñete», y tanto le emocionó una faena suya que luego escribió un poema sobre ello y me lo dedicó. El caso de Fernando Quiñones fue más peculiar, pues era un gran aficionado, pero dejó de serlo. Me contó el motivo: estaba viendo una corrida televisada y su hijo pequeño comenzó a llorar, de modo que ese llanto le hizo tomar conciencia de la violencia del espectáculo. Semejante anécdota muestra un rasgo de la calidad humana y la bondad de Quiñones, pero debo añadir que a mí no me ocurriría algo así. Yo trataría de explicarle a ese niño la razón de ser del toreo, porque los aficionados no somos gente sádica; lo que de verdad nos irrita es que el toro sea maltratado sin motivo por el picador o que el torero, cuando no lo mata a la primera estocada, lo atormente como si fuera un acerico.

Me gusta leer poesía de tema taurino cuando el conocimiento de la fiesta se alía con el conocimiento de la lírica. Eso me hace doblemente feliz. Hay poetas táuricos como Fernando Villalón, interesados por el toro, a diferencia de otros creadores, cautivados en mayor grado por la fiesta. Destaca entre estos últimos Manuel Machado, buen conocedor de la lidia. Ya es popular la experiencia taurina de varios de los poetas del 27. Basta con fijarse en Rafael Alberti y Gerardo Diego, muy ligados al arte de torear. No obstante, por su importancia, he de referirme al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, un poema de Lorca absolutamente maravilloso, la mejor elegía de la poesía española junto a las *Coplas* de Jorge Manrique. En esta obra no importa tanto la lidia, pese a que Lorca demuestra su buen entendimiento y nunca dice nada que suene a falso. Lo que de verdad le interesa al poeta es hacer la elegía a un amigo cálido, cercano a él y que además era torero,

esto es, ejecutante de un arte muy admirado por Federico. Téngase en cuenta que Lorca elogió en distintas ocasiones la enorme dimensión cultural del espectáculo taurino.

Otra obra que me atrae de modo singular es el libro *La suerte o la muerte* de Gerardo Diego, cuya lectura causa en mí el doble placer antes mencionado: el placer de admirar al conocedor del toreo que además es un técnico de la poesía, porque lidia con ella. Gerardo es como algunos toreros que se plantean dificultades para salir de ellas, mediante la inspiración o el instinto. Además toca todas las vertientes del arte de torear, también con sus filias y sus fobias con los toreros. (A propósito de esta cualidad suya, me molesta un poco que un aficionado como él sólo le haya dedicado un poema a Antonio Ordóñez, pero eso ya son reparos de un seguidor quizá un poco fanático del diestro.)

Gerardo ha hecho uso de todos los metros para hablar del toreo y sus instrumentos. Ha escrito además prosas voladeras, artículos para la prensa acerca del mismo tema, útiles para resumir su teoría del toreo, una teoría que además es comparativa con las distintas artes. Su afición, como pude comprobar, le venía de la infancia. Recuerdo cierta ocasión en que yo me encontraba a la puerta de la plaza de Las Ventas, aguardando al hispanista Philip Silver, gran seguidor de la fiesta, con quien ya me había reunido en otra ocasión, en compañía de Carmen Martín Gaite y de una hermana de Carmen, aficionadísima y enteradísima. Pues bien, estaba esperando a Silver cuando vi llegar a Gerardo Diego, quien tendría por entonces más de ochenta años de edad. Muy tímido, tomó confianza cuando empecé a charlar con él, señalándole su gran afición, y entonces me confió un detalle bien revelador: cuando le preguntaban cuál había sido la jornada más feliz de su vida, no indicaba la fecha de su boda o la del nacimiento de su primer hijo. No, ese día de mayor felicidad tendría unos catorce años –me dijo la fecha exacta– y asistió a dos corridas sucesivas en Santander. Así que, curiosamente, el día más dichoso de toda la existencia del poeta fue aquel en que vio lidiar a unos toreros antiquísimos dieciséis o dieciocho toros.



Daniel Perea: *«El Gallo dando el quiebro de rodillas»*. Ilustración de *«La Lidia»*

Una indagación crítica de lo taurino

*Luis Suñén**

Ciertamente, es posible citar a muchos escritores que han tomado los toros como pretexto para hacer literatura. Podríamos recordar a Hemingway, a los poetas del 27, a poetas más cercanos a nosotros, como Francisco Brines o Rafael Morales. Siempre ha existido literatura sobre lo taurino. No obstante, se han dado cambios de importancia tanto en las letras como en el toreo. Cambios decisivos, pues la novela ya no responde a los parámetros realistas a los cuales iba muy bien el asunto taurino; es difícil que hoy se escriba un libro como *Los clarines del miedo*, de Ángel María de Lera. Por otro lado, los sujetos de esas novelas, toreros y aprendices de toreros, tampoco responden al mismo perfil, pues no van toreando por las dehesas a la luz de la luna, ni robando gallinas, como hacía «el Cordobés». Es poco probable que las vidas de los espadas modernos puedan llevarse a la literatura en la clave que le interesa a la sociedad lectora española. Sin embargo, continúa publicándose bibliografía taurina y siguen interesando las historias del toreo, los análisis del modo de torear y, en general, los ensayos y obras divulgativas que tienen que ver con los toros. En este contexto, si acudimos a una plaza, resulta difícil pensar que algunos vociferantes que allí se encuentran hayan leído una obra como *Juan Belmonte, matador de toros*, de Manuel Chaves Nogales, o algún libro que defina en qué consiste cargar la suerte. Pero resulta que los títulos acerca de la materia continúan vendiéndose e incluso hay reediciones. Siguiendo el calendario de la fiesta, la demanda es, en cierto grado, estacional, pues son libros que tienen sus puntas de venta coincidiendo con las ferias.

Si hemos de referirnos a mi obra literaria, confieso que los toros no me han servido como materia de inspiración (por volver a esa expresión en desuso) como poeta. Sobre la fiesta sólo he escrito algunos artículos de periódico. Permítaseme una ironía: el hecho de no haber dedicado ningún poema al tema taurino podría ser materia analizable. Quizá la razón es que soy poco fetichista, y entonces los toros me gustan en la manera en que deben gustar, no más allá.

* *Poeta y ensayista. Director de Alianza Editorial.*

Pero dejemos aparte esta experiencia personal, pues en este mundo de relaciones entre lidia y literatura, el rastreo es rico en nombres y propuestas estéticas, y también nos conduce a literatos con una visión muy personal de la tauromaquia, caso de José Bergamín, quien sigue una línea menos directa en materia toresca que la trazada por la generación del 27. Él caracteriza eso que un poco tópicamente, pero también con bastante certeza, se dice del pensamiento español: más interesado por hacer literatura que por crear un sistema. Es probable que sea cierto, y el caso de Bergamín y los toros es algo así. Nadie escribe de una manera sistemática sobre torerías y Bergamín tampoco. Sin embargo, es curioso su planteamiento taurino, porque sí introduce algún elemento de tipo geométrico cuando describe la lidia. Los toros tienen mucho de geometría y de matemática, y así lo demuestran obras como *Abriendo el compás*, de Felipe Garrigues, donde se explica lo fundamental de abrir el compás a la hora de darle un pase al toro con el capote o la muleta. Bergamín analiza bien este tipo de cosas que tienen que ver con una técnica codificada, al mismo tiempo sometida al instante, al error, al azar.

Uno de los escritos tauromacos más conocidos de Bergamín es *La música callada del toreo*. Nos sugiere ese título una perfecta definición de la lidia, puesto que cabe plantear el toreo como una suerte de pentagrama sometido a la improvisación del momento. Desde la de Pepe-Hillo, las primeras tauromaquias empiezan a regular la actuación del torero frente al toro. Es la introducción de esas pautas lo que permite resolver las suertes del toreo, a partir de las cuales, a lo largo de la historia, irá implantándose el estilo. Juan Belmonte logra que ese concepto de estilo penetre en la fiesta de forma decisiva. Y dado que la estética que rodea a la llamada fiesta nacional es a veces abominable, un aficionado como yo acaba quedándose con esas cuestiones que tienen que ver con la geometría y el estilo, con ese dúo casi *balletístico* que forman la res y el torero.

Hay muchas prácticas relacionadas con el toro que parecen bárbaras, y de hecho lo son. Ese es justamente el problema de la simpatía por este mundo, origen de una contradicción muy difícil de resolver. Cada año, cuando empieza en Madrid la Feria de San Isidro, el diario *El País* publica un brillante y lúcido artículo de Manuel Vicent contra la fiesta de los toros. Por sistema, el citado artículo no es contestado. ¿Cuál es el motivo? Sencillamente, nadie es capaz de responder a lo que está diciendo Vicent porque, en el fondo, es cierto. Es verdad que las corridas de rejones son una auténtica salvajada. Es verdad que resulta algo tremendo ver a un estoqueador entrando a matar doce veces. Resulta todo ello muy poco considerado con los animales, a los cuales hemos de respetar y, desde luego, parece anties-

tético y quizá poco humano, así que a la hora de defender la validez de la fiesta, nadie pone la misma pasión que sus detractores. Cierto es que algunos autores contradicen los argumentos de Vicent, pero lo intentan con útiles que no sirven para razonar.

Yo no puedo sostener que los toros me parecen maravillosos sólo porque Ortega y Gasset, Alberti, Bergamín y Brines han escrito sobre ellos. No, eso no me parece que sea una razón suficiente. Desde el punto de vista de lo que puede ser el pensamiento de fines del siglo XX, el toreo es difícilmente defendible, dado que se trata de una lucha con frecuencia desigual entre un hombre y un toro, en la cual muchas veces las cartas están marcadas y corren los más bajos instintos de un público que además ha pagado una tremenda cantidad de dinero. Lo único que me parece emocionante de todo eso es la realidad estética de un ser humano y un animal componiendo una figura plástica maravillosa. En mi opinión, el hombre o la mujer que están haciendo eso que llamamos torear se trascienden de una manera especial y transmiten a los aficionados una emoción que, es evidente, Vicent y los antitaurinos no comparten.

Por lo que concierne a la supuesta esencia castiza de los toros, cabe señalar que algo hay de ello. Recientemente «el Juli», un matador de dieciséis años, decía que el torero lo es dentro y fuera de la plaza, así que ha de ser un hombre serio, riguroso en las formas y el atuendo. Eso que «el Juli» sostiene no supone la conservación del casticismo, sino de la figura del torero como alguien especial. Siempre me ha impresionado ese perfil del matador, pero no en lo que tiene de chulesca su actitud más caricaturizada. Me atrae porque el espada siempre ha tenido entre nosotros una consideración muy singular como artista que además se juega la vida. En otro sentido, no me gusta identificar a los toros con la esencia de lo español. Eso sería tanto como pensar que seguimos anclados en una estética de clavel reventón y forro de caja de puros. Sin embargo, debo insistir en los aspectos negativos de la estética que rodea lo taurino. El diseño de los carteles y las entradas, la gente que pulula por los alrededores de una plaza, los reventas y otros elementos del entorno, resultan de una sordidez asombrosa, y eso es bastante descorazonador, sobre todo para quien se acerca por primera vez a la lidia. Quienes ya somos mayores sabemos que el taurinismo sólo es un accesorio, pero un accesorio peligroso. Conviene por ello destacar una diferencia importante entre taurinos y aficionados. El aficionado es un señor que va a ver la corrida con un mínimo sentido crítico y llamamos taurinos a quienes viven de los toros y, fundamentalmente, se aprovechan de ellos.

Es irritante para el taurófilo moderno el hecho de que los toros se caigan durante la lidia. Asimismo, le molesta comprobar cómo determinados tore-

ros no acaban de subir en el escalafón mientras otros torean corridas constantemente, y tampoco entiende la escasa exigencia que hay en las plazas en materias tan distintas como la concesión de orejas o el cambio de un toro inválido. Con parecido apasionamiento, los aficionados de todas las épocas han considerado la suya como la peor en toda la historia de la fiesta. Incluso al revisar las críticas de Gregorio Corrochano, descubrimos que afirma: «No hay toros», es decir, lo mismo que señalamos en la actualidad. Pero por desgracia, ahora sí me parece evidente esa decadencia en la bravura del toro, y quienes creemos en el continente estético de la fiesta sabemos perfectamente que sin toro no hay nada que hacer. Componer la figura es algo que nos puede gustar más o menos, pero si no hay una emoción añadida, lo cierto es que no existen diferencias entre torear un astado y torear un caballo de cartón. Por esta razón, la intransigencia es algo fundamental para el desarrollo del toreo. Es evidente que ha de haber una crítica intransigente y unos aficionados intransigentes, incluso tendenciosos en el mejor sentido de la palabra. Perder la memoria en este sentido es peligrosísimo.

No leo a todos los críticos taurinos, pero sí leo con muchísimo placer a Joaquín Vidal, quien me parece un escritor muy castizo, en el cual se dan determinadas invariantes que han seguido funcionando a lo largo de lo que sería el costumbrismo español y su apreciación de la vida cotidiana. Sabe combinar bien el juicio con el modo de exponerlo y el resultado es una pieza periodístico-literaria bastante bien acabada en términos generales. Pero hay lectores que prefieren una crítica menos amarga que la suya. Por cierto, ese mismo estilo lo tenía, en otro registro expresivo, Díaz-Cañabate, magnífico escritor que en muchas ocasiones no hablaba de lo que había pasado en la plaza, sino de lo que comentaba su vecino de localidad. El de la crítica taurina es un terreno complicado, porque a lo mejor resulta que sus problemas son los mismos que padece la crítica en general en España. No destaca la vida intelectual española porque haya una gran cantidad de críticos de altura. Por lo demás, he creído siempre que la crítica de espectáculos más difícil de hacer es la taurina, dado que, por mucho que digamos que los toros se caen o tienen manipulados los pitones, lo relevante es que el torero pone en juego su vida.

Recuerdo un artículo magistral de Rafael Sánchez Ferlosio, dedicado a Rafael Ortega. Lo titulaba «El as de espadas», porque este diestro mataba muy bien, y comentaba en él que si algo no se le puede exigir a un torero es honradez. En la profesión del toreo es muy matizable ese concepto de la honradez, sobre todo cuando hablamos de personas que arriesgan su existencia. Juzgar la actuación de un torero supone entrar en terreno resbaladi-

zo, pues existe el peligro de apretar los tornillos más de la cuenta a quien está ya de por sí en el límite.

Ahora bien, al constatar circunstancias como ésa, debemos considerar que estamos hablando de estética y estamos hablando de una realización efímera, maravillosamente acabada, llevada a cabo por gente que, en muchas ocasiones y sobre todo en el pasado, no sabía ni leer ni escribir. Esa es otra de las cosas atractivas del toreo, esa especie de extraño carácter sacramental que imprime a quien lo ejerce.

El decaimiento que advertimos en el toreo los aficionados tiene diversas facetas. Hay al respecto una frase genial de Vicent, quien se preguntaba qué se puede esperar de una fiesta que empieza en la isla de Creta y termina en la calle de la Victoria. Desde luego, no deja de ser un poco tremendo que una de las cosas más hermosas que yo haya visto en los últimos diez años sea la imagen de Rafael de Paula, con el capote echado a la espalda, sentado en el estribo, esperando a que los areneros concluyan su labor. Parece difícil que el espíritu de un aficionado serio se conmueva en una corrida con Jesulín de Ubrique, Enrique Ponce y Vicente Barrera. A mí desde luego me conmueve mucho más una corrida con toreros serios, rigurosos, de los situados en la parte media-baja del escalafón. En este punto es donde amenaza otra combinación peligrosa para la fiesta: aquella que une al empresario que va directamente a hacer negocio con el público que consiente que le den gato por liebre. Y en eso ha influido determinada crítica que jalea aquello que triunfa, siguiendo el axioma de que si a la gente le gusta, será por algo.

Todo esto, en suma, explica por qué determinados seguidores de la fiesta estamos desencantados con el presente de la lidia. Sin ir más lejos, recuerdo el día en que se retiró Curro Vázquez. Pensaba escribir al día siguiente un artículo explicando que ese día también me cortaba la coleta: se iba Curro Vázquez y también me iba yo, como espectador. Pues bien, mis sentimientos no han variado. En este momento, como entonces, no tengo ningún estímulo para ir a los toros.



José Caballero: Ilustración del poema lorquiano *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935)

PUNTOS DE VISTA



José Gutiérrez Solana: *Retrato del torero Isidoro Carmona, el Lechuga*

La influencia de Víctor Hugo en la España romántica

Eugenio Cobo

Más aún que Byron, el modelo preferido que siguen los románticos españoles es Víctor Hugo. Es verdad que desde José de Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez hasta la generación de Pedro Antonio de Alarcón. Emilio Castelar y Rosalía de Castro, nacidos estos tres ya en los treinta, hay bastantes escritores españoles en que la presencia de Byron es la más decisiva, pero considerado globalmente el movimiento romántico español, el guía es Víctor Hugo. La influencia que tienen en el teatro español de la época dramas como *Cromwell*, *Lucrecia Borgia* y, sobre todo, *Hernani*, y en poesía, libros como *Las hojas de otoño*, *Las orientales* y *Los cantos del crepúsculo*, convierten a Hugo en un santón de la literatura europea. En los años de apogeo de las revistas románticas españolas, la obra poética más celebrada de cuantas se publican en Europa es *Las voces interiores*; más celebrada, claro está, por los afectos a la escuela. Como novelista, en cambio, no tiene todavía la importancia que tendrá décadas más tarde, a pesar de haber publicado ya *Bug-Jargal*, *Han de Islandia* y *Nuestra Señora de París*.

En la preferencia por Hugo puede influir el hecho de que Byron había muerto en 1824 y que, por consiguiente, su obra estaba cerrada hacía años, mientras que Hugo está en plenas producción y además es de la misma generación natural que los románticos españoles.

Como jefe de la facción romántica, a Hugo son aplicables todas las acusaciones y todos los elogios literarios de la polémica que se dirime en los años treinta y cuarenta del siglo XIX entre los partidarios del romanticismo y los de clasicismo.

Uno de los reproches que constantemente reciben los románticos es su falta de afición al estudio, como si el no someterse a los preceptos clásicos se debiera a esa razón. En el prólogo que Hugo escribió en 1833 para la reedición de *Han de Islandia* decía: «Cuando se han debilitado, con el roce de la vida, las asperezas de la juventud, entonces se reconoce que el invento, la creación y la adivinación del arte deben tener por base el estudio, la observación, el recogimiento, la ciencia, la medida, la comparación, la meditación seria, el dibujo constante y meditado de cada cosa, copiado de

la naturaleza, la crítica profunda de sí mismo; y la inspiración que se desarrolla según esas nuevas cualidades, lejos de perder, gana con ellas mayor aliento y adquiere más fuertes alas. El poeta, entonces, sabe seguramente a dónde va. Toda la adivinación desarrollada en sus primeros años se cristaliza en cierto modo y se transforma en pensamiento. Esta segunda etapa de la vida es, por lo común, para el artista la de sus propias obras».

El general en jefe del romanticismo desmiente rotundamente con su postura el que a su escuela sólo le importe la improvisación y no el estudio: la reflexión y el pensamiento deben rematar lo que genera el impulso y la inspiración. Sus seguidores españoles creen lo mismo; valga como ejemplo Eugenio de Ochoa, uno de los mayores devotos de Hugo, al que nadie podrá negar su dedicación al estudio.

Tienen fama los románticos de desastrados; el descuido y el desaliño parecen sus señas de identidad. Un semanario antirromántico, *El Correo de las Damas*, en su número de 28 de julio de 1835, se extraña de que Hugo no responda a este comportamiento: «El carácter privado de este escritor es amable y franco; su persona es noble y distinguida, su fisonomía melancólica y marcada, siendo cosa rara que el fundador del romanticismo no afecta ningún desaliño en sus modales, antes bien, viste con elegancia, enseña el cuello de la camisa y se afeita diariamente».

Burlón a más no poder es un artículo aparecido el 5 de abril de 1838 en *Nosotros*, en el que se muestra a Hugo como un loco, visionario, alcohólico, sonámbulo: «Víctor Hugo, a fuerza de leer, de componer y de crear sublimidades románticas, se vuelve loco, y locos vuelve a sus lectores; esto no es decir que todos los hombres no sean locos. Al caer de la noche, y más si aparece oscura y tenebrosa, dan con él y con sus *afiliados* los fantasmas y mueven un baile de brujas que es un contento: fantasmas ve, fantasmas sueña, y fantasmas crea por manera que todas estas cabezas románticas se convierten en una verdadera fantasmagoría, en tales términos que a veces me daría a pensar que cuanto vemos, y es feo, cuanto tocamos, y es asperísimo, cuanto nos pasa, y es horroroso, y cuanto sentimos, y es dolorosísimo, no viene a ser más que una verdadera fantasmagoría. Pero fantasmas que matan, decía el otro.

«Dormía profundamente en su lecho Víctor Hugo, habiendo trasegado antes a su vientre un par de botellas de Champaña, licor favorito de los románticos y también mío, que por mis añejos estudios me hallo en la *categoría*, aunque indigno, de los *clásicos*. Y así dormido, a manera de sonámbulo, se dirige como animada fantasma a la catedral de París».

Después de satirizar los modos de expresión románticos, termina por ridiculizar al poeta francés: «Entre estos chisporrotazos descubre o cree descu-

brir Víctor Hugo, allá en la picota de la torre, una especie de mochuelo o cernícalo con forma semihumana, cojo, tuerto y jorobado, que bate blancas alas y hace más gestos y da más saltos y brincos que un mico. Por una tronera o claraboya asoma la jeta y las narices un escuálido y seco sacristán en forma de nigromántico, con dos ojos como dos hachones. La torre está *tenebrosamente* iluminada, y al vago resplandor se ven revolotear mil diablillos de grotescas figuras.

«Medio a tientas se acerca el romántico en jefe al frontispicio de la catedral y endereza el pescuezo y levanta la cabeza y se quita las telarañas de los ojos y mira y remira y vuelve a mirar las torrecillas, los trepados y los arcos puntiagudos y la pepitoria de piernas, brazos y cabezas de angelitos trenzados con follajes y la delicada filigrana de las labores, y se queda pasmado, absorto y petrificado largo trecho, y luego dice: "esto es muy sabio"».

En alguna publicación se lee que el semanario zaragozano *La Aurora* era una revista romántica, y que su principal figura, Gerónimo Borao, fue el más destacado representante del romanticismo en Aragón; es exactamente al contrario: *La Aurora* y sus redactores son antirrománticos furibundos, es decir, clasicistas. Y la obra más célebre de la literatura aragonesa de esas dos décadas, *Vida de Pedro Saputo* (1844), pertenece a un colaborador de *La Aurora*: Braulio Foz. La personalidad de Saputo es lo más opuesto al prototipo de héroe romántico.

En el artículo «Literatura del siglo XIX», aparecido en *La Aurora* el 6 de diciembre de 1840, Francisco Sepúlveda dedica unas líneas poco elogiosas a Hugo: «La poesía de la Edad Media era demasiado pura para no relajarse en manos de los hombres: Víctor Hugo halló en ella campo anchuroso donde ejercer su ingenio creador, y Víctor Hugo la prostituyó. El poeta alemán se contentó con referirnos el heroísmo de una edad oriental: Víctor Hugo echó mano de esa misma edad para retratarnos el siglo XIX. *Han de Islandia* y *Bug-Jargal*, primeros abortos de esta imaginación calenturienta, podrán decir si nos equivocamos. El apóstol de la escuela tenía muy grabadas en su corazón las doctrinas dominantes de la época: ésas eran viciosas y perjudiciales, y perjudiciales y viciosas habían de ser sus producciones. Al paso que evocaba de la tumba las Lucrecias, las Margaritas y los Franciscos primeros, daba la voz de alarma a la literatura, diciéndonos que a una misión importante y sublime era llamada; misión que no comprendimos, pero que, a juzgar por el escepticismo y tristeza de sus obras, desearíamos no ver jamás cumplida. Por eso no dejaron de alistarse en su bandera innumerables sectarios que, inferiores en conocimientos para defender una causa imposible, lograron desacreditar al apóstol y convertir la escuela en instrumento de torpes y mezquinas ambiciones».

Se considera al prefacio de *Cromwell* como el manifiesto del romanticismo francés. Hugo explica el proceso que ha seguido la historia y la poesía que corresponde a cada época de esa historia. Por sus planteamientos veremos cuán equivocados están los antirrománticos, aunque hay muchos críticos de esos años que distinguen entre romanticismo verdadero y romanticismo falso, o tal vez lo caricaturizan para poder zaherirlo y satirizarlo. Entre las muchas páginas que ocupa ese prefacio, transcribo lo que más puede interesar a los efectos de la polémica entre las dos escuelas.

«He aquí una nueva religión, una sociedad nueva. Sobre esta doble base veremos levantarse una poesía nueva. Hasta entonces, y perdóneseme exponer un resultado que por sí mismo el lector ha sacado ya, en el politeísmo y en la filosofía antigua, la musa, puramente épica, de los antiguos no había estudiado la naturaleza más que desde un punto de vista, excluyendo del arte, sin miramientos, casi todo lo que, en el mundo sometido a su imitación, no se aproximaba a un concepto determinado de belleza. Concepto en principio magnífico, pero que, como siempre sucede en lo que es sistemático, llega a ser falso con el tiempo, además de mezquino y convencional. El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Como él, la musa moderna verá las cosas con un prisma más amplio. Sentirá que no todo en la creación es humanamente *hermoso*, que lo feo existe a su lado, lo deforme junto a lo agraciado, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. La musa se preguntará si la razón estrecha y relativa del artista debe prevalecer sobre la razón infinita y absoluta del Creador; si es dado al hombre rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada será por eso mismo quizás más bella; si el arte tiene el derecho de desdoblar, por así decir, al hombre, a la vida, a la creación, y si cada cosa irá mejor cuando se le haya dejado su músculo y su resorte. Entonces, cuando la mirada se fija en acontecimientos que pueden provocar la risa o el asombro, y bajo la influencia de este espíritu de melancolía cristiana y de crítica filosófica que acabamos de ver, la poesía dará un gran paso, un paso decisivo, un paso que, igual que la sacudida de un temblor de tierra, cambiará por completo la faz del mundo intelectual. Hará como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, aunque sin confundirlas, la sombra con la luz, lo grotesco con lo sublime, o en otros términos, el cuerpo con el alma, porque el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía.

«He aquí también un principio extraño a la antigüedad, un nuevo concepto introducido en la poesía, y cómo un elemento más de su ser la modifica enteramente; he ahí una nueva forma que se desarrolla en el arte. Este elemento es lo grotesco; esta forma es la comedia».

«Y aquí radica, si se me permite insistir, pues acabamos de señalar el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, en mi opinión, el arte moderno del antiguo, la forma actual y viva de la muerta o, para utilizar palabras más vagas pero más acreditadas, la literatura *romántica* de la literatura *clásica*». (*Cromwell*, París, 1828, pp. XI-XII)

Las revistas españolas más apasionadamente favorables al romanticismo, y por tanto a Víctor Hugo, son *El Artista* y *No me olvides*. El tomo I de *El Artista* publica una interesante reseña crítica de la novela de Hugo *El último día de un reo de muerte*, fuerte alegato contra la pena de muerte. La nota va firmada por el conde de Campo Alange, habitual colaborador de *El Artista*, y que meses después moriría en la guerra carlista. Después de un largo preámbulo en el que Campo Alange defiende la revolución romántica, aunque quiera dar su toque de moderación («en política, como en literatura, hay siempre energúmenos que todo lo llevan al extremo. De ésos huiremos cuanto podamos»), nos ofrece en sólo tres líneas su valoración del libro: «El argumento del presente libro es severo; su intención sumamente filantrópica; y el sabor que deja su lectura, amargo, como el de casi todas las verdades».

Declaración típicamente romántica: la verdad tiene sabor amargo, pero a pesar de ello la literatura debe reflejarla para mejorar la sociedad. Expone la moralidad y la filantropía de la obra, lugar común en la polémica, y concluye Campo Alange: «El arte, envilecido hasta ahora con harta frecuencia y encerrado en estrechos y mezquinos límites, aspira a mayores cosas, y exige, del mismo modo, mayores conocimientos en los que han de juzgarlo. Esto es lo que irrita a muchos; ésta, la causa de la aversión que profesan a la escuela moderna, representada, según lo entendemos, por sus jefes y no por sus abortos».

«Para muchos será esta obra de un género enteramente nuevo, desconocido; pero sólo les pedimos que la lean con detención, y si llega a interesarles vivamente el reo, si hallan verdad en la pintura de sus tormentos y aún llegan a sentirlos en parte, no se esfuercen por indagar si los medios que el autor ha empleado para lograr su fin están en conformidad con las reglas. La condición primera e imprescindible de toda la obra de imaginación es el interés. Si lo tiene, buena será, por más que Aristóteles y todas las universidades del mundo la tachen de perversa».

«(...) Y si es cierto que cada idea produce en el ánimo una sensación, una página de Víctor Hugo producirá a veces un número mayor de sensaciones que cuatro páginas de otro autor que, con sus periodos largos, contenga en este volumen menos ideas que el primero». (*El Artista*, tomo I, pp. 41-42).

Sobre la representación del drama *Lucrecia Borgia*, el director de *El Artista* Eugenio de Ochoa vierte unas consideraciones que pueden tomarse como oficialistas dentro de la publicación: «He aquí por fin una obra verdaderamente romántica; ya, gracias a Dios, no nos vendrán diciendo ciertos seres que el romanticismo es una quimera, un sueño vano que no existe más que en las cabezas de algunos fanáticos o, a lo más, una cosa en profecía como el Mesías imaginario de los judíos. Ya es evidente que el romanticismo, bueno o malo, existe, y no es poco haber logrado tamaño triunfo».

Refiriéndose concretamente al drama, muy alta pone la valoración Ochoa: «Lucrecia Borgia, con sus grandes defectos, con sus sublimes bellezas, es la personificación de ese género grandioso, creado por Calderón y Shakespeare, cultivado con tan brillante éxito por Goethe y Schiller, y elevado a tanta altura por los dos colosos del moderno teatro francés, Víctor Hugo y Alejandro Dumas».

La exaltación de Ochoa va adquiriendo grados según avanza el artículo: «Lucrecia Borgia es una creación tan gigantesca como el genio de Víctor Hugo: obra destinada, como todas las de este poeta, a formar época en su siglo, no puede menos de arrebatar a cuantas personas sean capaces de sentir, cualesquiera que sean sus opiniones literarias, porque éste es el privilegio del genio. En cualquier tiempo, en cualquier país entusiasmará Lucrecia Borgia a las personas capaces de comprenderla».

Cerramos la crítica de Ochoa con este aventurado vaticinio suyo, propio de sus pocos años: «Cuando nuestro público se familiarice con la poesía grandiosa del género romántico, cuando a la sorpresa y al susto que ahora le causan los dramas de esta naturaleza suceda en su ánimo la meditación, creemos que le gustarán Lucrecia Borgia y todas las obras de Víctor Hugo». (*El Artista*, tomo II, pp. 47-48)

En el mismo tomo II de *El Artista* Jacinto de Salas y Quiroga publica «Una visita a Víctor Hugo», que bien serviría de réplica al artículo de *Nosotros*. Pocos meses después de desaparecer *El Artista*, el propio Salas funda y dirige el semanario *No me olvides*, de similar orientación a la revista de Ochoa y Madrazo. En su nueva revista, Salas rinde homenaje más de una vez a Hugo, siendo el más reseñable el que le dedica con ocasión de traducirse al español *Las voces interiores*. Entre otras cosas, destaca la filosofía y la moralidad de la obra: «Víctor Hugo no tiene un verso sin ella (filosofía), una frase que no tenga un fin moral, porque este poeta, que el vulgo estúpido cree insultar llamándole romántico, sabe que la poesía no es más que un medio, y que es preciso hacerla servir al fin para que fue creada: para mejorar la condición humana». (*No me olvides*, 22 de octubre de 1837).

Allá en sus principios, el polifacético Víctor Balaguer dirigió en Barcelona la hermosa revista *El Genio*, en la que reproduce, en el número de 3 de noviembre de 1844, su discurso de ingreso en la Sociedad Filomática de Barcelona. En la alocución proclama a Hugo y a Dumas los fundadores del romanticismo, afirmando que han basado ambos sus obras en la literatura española: «Al igual que Lope, Víctor Hugo fue el primero de nuestros modernos que echó el guante a los sectarios de la antigua sociedad. La helada brisa de los Pirineos nos trajo en un bello día los acordes acentos de su lira y cien vates españoles cogieron la péñola que descansaba sobre al tumba silenciosa de nuestros antepasados. El genio de Hugo era demasiado grande para circunscribirse a las ideas aristotélicas que antes de su aparición dominaban. Quiso constituir una escuela literaria que llevase impreso el sello de su nombre y que transmitiese a los siglos venideros la superioridad de su genio. Logrólo efectivamente. Al grito de regeneración que dio Víctor Hugo, la vieja literatura se hundió entre los escombros y ruinas de su templo social, y entonces el príncipe del romanticismo, como hábil y sagaz arquitecto, recogió de entre los escombros los fragmentos que más bellos le parecieron y, cargado con sus despojos, fue a colocar el pedestal de su grandeza sobre las columnas que sostenían el nuevo templo. Estas columnas, señores, eran cuatro, y en cada una de ellas estaba grabado un nombre. *Lope*, *Tirso*, *Calderón*, *Moreto*. De este templo, edificado a orillas del Sena, salió el pensamiento regenerador que puso en conmoción Europa entera, y llamó a la juventud para que fuese a alistarse bajo sus banderas. Preciso es confesarlo, señores, el nombre de Víctor Hugo, llevado por todos los vientos, encontró eco en todos los pueblos europeos, hizo vibrar una cuerda en todos los corazones entusiastas y tomó posesión de la tribuna que le ofrecieron todas las ciudades. El fundador de la escuela romántica colocóse frente a frente de la sociedad, luchó con ella a brazo partido para desarraigar sus preocupaciones y sus doctrinas».

«(...) Nuestra patria, señores, fue la primera que siguió las huellas de ese coloso, porque nuestra patria es acaso la única que estaba en estado de comprenderla. Sólo hay en Europa dos literaturas enteramente originales y que se deban a sí propia su gloria, tales como son la inglesa y la española, hija la una de Shakespeare, hija la otra de Lope».



Daniel Perea: *Retrato de Salvador Sánchez «Frascuelo»*
publicado en *La Lidia* (21 de junio de 1886)

Ocho cartas de Adelina del Carril de Güiraldes a Guillermo de Torre (1925-1926)

Carlos García

Para Ana, mi corresponsal predilecta

El intercambio cultural entre Argentina y España fue pocas veces más intenso, en este siglo, que a mediados de la década del veinte. Ya establecido desde mucho antes, en esa década vienen a sumarse los aportes de las respectivas vanguardias, «históricas» entre tanto. Entre los artífices de ese acercamiento se cuentan, en lugar prominente, Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre. No se tratará aquí, sin embargo, de esa relación (que merecería, por cierto, trato aparte), sino de un vínculo derivado: el que surgiera, a fines de 1924, entre Guillermo de Torre y el matrimonio Güiraldes.

Precisamente lo periférico de esta relación, no estudiada hasta hoy en profundidad, permite, a mi entender, ciertas vislumbres sobre la situación de la cultura argentina del momento, en esa agitada época que precedió al final de la etapa «martinfierrista».

1. Los protagonistas

a) *Adelina del Carril de Güiraldes (1889-1967)*

Si bien escultora de profesión, Adelina del Carril tuvo una más destacada actividad literaria, en especial a mediados de la década del veinte. Su mayor contribución, en este sentido, se dio en el marco de la revista *Proa* (2ª época, 1924-1926; de aquí en más, *Proa2*), fundada y dirigida al comienzo por su marido, el escritor Ricardo Güiraldes, así como por Alfredo Brandán Caraffa, Jorge Luis Borges y Pablo Rojas Paz, a iniciativa del segundo (cf. Artundo 1994a).

Celosa guardiana de la obra y la imagen pública de su esposo, Adelina lo apoyó en todas sus empresas literarias y publicísticas, tanto transcribiendo manuscritos como ayudando a la conservación y difusión de sus obras. Aportó al proyecto francófilo de Güiraldes traducciones o comentarios a las obras de algunos de los comunes amigos parisinos, como Valery Lar-

baud, St. Léger Léger («St. John Perse»), Jules Supervielle o Léon-Paul Fargue[1].

El mismo celo la llevó, ya tempranamente, a intentar convencer a Güiraldes de abandonar la codirección de *Proa2*, tanto para salvaguardar su precaria salud, como para que éste pudiese concluir *Don Segundo Sombra*. Adelina alcanzaría su objetivo a mediados de 1925 en forma parcial[2] y, poco después, definitiva.

Adelina del Carril participó activamente en la vida de cenáculo porteña, en especial en diversas reuniones organizadas por la revista *Martín Fierro*, donde, sin embargo, no publicó (al respecto, cf. carta N° 4, 4-II-26).

Tuvo varios hermanos y hermanas. Una de ellas, Delia, se casaría en la década del treinta con Pablo Neruda[3], ya relacionado por estas fechas con el movimiento literario argentino al que pertenecían *Proa2* y *Martín Fierro*, muy probablemente gracias a los contactos que Oliverio Girondo anudara en su viaje de 1924 por América Latina[4].

En su estudio sobre la correspondencia de Adelina con Valery Larbaud[5], Blasi (1988a: 259) introduce así a la ágil corresponsal:

> La personalidad de la señora de Güiraldes fue interesante no sólo por el estímulo y comprensión o las labores clericales que normalmente se esperan de las esposas de escritores célebres, sino también por sus personales

[1] *Según declaración de Borges, Adelina lo ayudó, a comienzos de agosto de 1934, a revisar las pruebas de una traducción inglesa de* Don Segundo Sombra *(«Una vindicación de Mark Twain»:* Sur *14, Nov. 1935;* Páginas de JLB, *1988: 124. Cf. también su reseña* «Don Segundo Sombra en inglés»: Crítica. Revista Multicolor de los Sábados *53, 11-VIII-34, 5;* Borges en la Revista Multicolor, *1995: 203-204). La traducción básica había sido realizada por el norteamericano Waldo Frank, sobre un «apresurado borrador de Federico de Onís», ensayista y crítico español que incluiría a Borges, ese mismo año, en su* Antología de la poesía española e hispanoamericana.

[2] *De la misma época es también el primer intento de Borges de abandonar* Proa2: *«Carta a Güiraldes y a Brandán, en una muerte (ya resucitada) de* Proa *(julio del novecientos veinticinco.)»:* Proa2 *15, Ene. 1926, 26-27; luego reproducido bajo el título «Carta en la defunción de* Proa»: El tamaño de mi esperanza, *1926, 85-87; 1993, 81-83. Allí, Borges menciona a Adelina.*

[3] *Cf. Fernando Sáez:* Delia del Carril. La mujer argentina del poeta Neruda. Biografía íntegra. *(Santiago de Chile: Sudamericana, 1997) Buenos Aires: Sudamericana, 1998.*

[4] *Cf.* Martín Fierro *10-11, 9-IX-24 (en el marco de una breve selección de «Poetas de Chile»);* Proa2 *2, sep. 1924 («Noticia sobre Pablo Neruda», con un poema de* Veinte poemas...); Proa2 *14, dic. 1925. Cf. menciones de Neruda por parte de Güiraldes en carta a Valery Larbaud del 2-III-25 (Güiraldes 1962: 752-754) y, sobre todo, en carta al mismo, de agosto de 1925: «[De entre los chilenos] Cruchaga Santamaría es el preferido de Borges y de muchos. (...) El menos querido y gustado, tal vez por su exceso de rebusca un poco aparatosa de la forma y su serenidad de anunciador de estatuas para la posteridad, es Neruda» (Güiraldes 1962: 770).*

[5] *En el «Fonds Larbaud» (Vichy, Francia) se conservan 25 misivas del periodo 1920-1927, una de 1929 y otra de 1938. Aludo a ellas según el número de catálogo de ese archivo («G.xxx»), aunque debe notarse que no respeta el orden cronológico. Fecho algunas de estas cartas según mis conjeturas, cuando no coinciden con las de Blasi.*

tendencias y aptitudes literarias. Generacionalmente y socialmente vinculada a un grupo de mujeres argentinas que iban a pesar en el panorama de la cultura de su país (Victoria Ocampo, Elvira de Alvear, Elena Sansinena de Elizalde, Marietta Ayerza de González Garaño), Adelina también se benefició con la amistad estrecha de Adrienne Monnier y Marcelle Auclair[6]. Sus vínculos e innatas propensiones, la educación europeizada que era normal en las argentinas de su tiempo y de su posición social, favorecieron el desarrollo de una discreta personalidad literaria que se hizo pública en traducciones y pequeñas notas comunicadas por *Proa*, la revista que codirigiera Ricardo, y en un apreciable número de artículos, conferencias y textos preliminares, referidos a la obra de su marido. A esa imagen pública debe sumarse una copiosa obra de intención espiritualista aún inédita (...).

El tono de las cartas aquí reproducidas es menos teórico que afectivo. El tema principal es el azaroso noviazgo entre Norah Borges y Guillermo de Torre, quienes contraerían matrimonio en 1928 (dato curioso: el poeta español Gerardo Diego, con quien Borges compartiría decenios más tarde el Premio Cervantes, se encontraba de paso por Buenos Aires y asistió a la boda).

b) *Guillermo de Torre y Ballesteros (1900-1971)*

El poeta y crítico español Guillermo de Torre, por su parte, fue no sólo un prolífico autor y secretario de redacción de numerosas publicaciones, sino también un incansable promotor de contactos.

Por la época de este epistolario, y según muestran otras correspondencias paralelas (como la que mantuvo con Eduardo Mallea, inédita, hasta donde alcanzo a ver)[7], tenía ya pensado trasladarse a Buenos Aires –proyecto que se concretaría sólo en el último tercio de 1927.

[6] *Marcelle Auclair, la escritora chilena radicada en París que en 1926 desposaría a Jean Prévost, también colaborador de* Martín Fierro *(al cual aportaría 6 trabajos) publicó un artículo sobre Marie Laurencin en* Martín Fierro *37, 20-I-27, 297. El mismo número alude (p. 298) a su libro* Changer d'étoile, *reseñado en el siguiente* (Martín Fierro *38, 26-II-27, 312) por Ildefonso Pereda Valdés («I.P.V.»). Los Güiraldes deben haberla conocido en París, ya que ésta pertenecía al mismo círculo que la librera Adrienne Monnier y Valery Larbaud. Prévost fue «Colaborador regular de diversas revistas francesas y alemanas, y sobre todo de la* Nouvelle Revue Française» *y «secretario de redacción y colaborador regular de* Le Navire d'Argent», *dirigida por Monnier (cf.* Martín Fierro *27-28, 10-V-26, 197; sobre la revista, cf. Adelina del Carril 1925k). Monnier relataría en una glosa de 1926 un encuentro con Auclair, Laurencin y Sylvia Beach, quien publicara el* Ulysses *de Joyce (A. Monnier:* Les Gazettes, 1925-1945. *Paris: Julliard, 1953, 35-38). No se ha estudiado hasta hoy como convendría la influencia ejercida indirectamente por Güiraldes en* Martín Fierro, *en especial en todo lo relacionado con su francofilia.*

[7] *Algunos pasajes fueron citados por Zuleta en sus trabajos.*

El mismo Guillermo de Torre que tan incansablemente bregara por un acercamiento entre las juventudes literarias de ambos países será quien –seguramente sin querer– lo dificultará, seis meses tras el final de esta correspondencia, al publicar un malhadado artículo, en el cual propugnaba la instauración de Madrid como «meridiano intelectual de Hispanoamérica» (Torre 1927b). Ello desató en Buenos Aires y otras capitales latinoamericanas, como se recordará, una campaña de repudio, en la cual participara Borges con dos textos (1927a, 1927b)[8].

A pesar de los trabajos de Zuleta y de otros, puede decirse que Guillermo de Torre no ha recibido aún la atención merecida, siquiera dada su ubicua presencia en todos los medios de vanguardia en la década del 20, así como su papel de difusor dentro y fuera del ámbito castellano. Su condición de exiliado voluntario, así como su tardía adopción de la nacionalidad argentina en febrero de 1942, parecen haber contribuido a que ninguna de sus patrias se ocupara dignamente de él o de su vasta obra.

La tenacidad de que hiciera gala en su juventud, así como su tendencia al protagonismo, fueron a menudo objeto de burla por parte de sus contemporáneos (Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Assens[9], Pedro Salinas –y Borges mismo), pero ello no debería impedir la justa valoración de los esfuerzos de Torre.

2. Contextos

Dos fantasmas conforman el horizonte de esta correspondencia: Ricardo Güiraldes, hacia el final del periodo ya marcado por la enfermedad que lo mataría en 1927, y Norah Borges, artista plástica de vanguardia y hermana de Jorge Luis. Será precisamente la relación afectiva entre ésta y Torre lo que impulse a Adelina a escribir al español.

También Jorge Luis Borges figura en este singular intercambio, si bien juega aquí un papel marginal (cf. carta N° 5). Fue por intermedio de «Georgie» que Torre comenzó a colaborar en *Proa2*, revirtiendo así el repartimiento de roles usual hasta entonces entre ambos: en Europa, había sido Torre quien pusiera a Borges en contacto con la mayor parte de los órganos que publicarían sus trabajos, tanto en España como en Francia.

[8] *Cf. José Carlos González Boixo: «El meridiano intelectual de Hispanoamérica; polémica suscitada por* La Gaceta Literaria»: Cuadernos Hispanoamericanos *459, Madrid, Sep. 1988, 166-171. Carmen Alemany Bay:* La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica *(1927).* Estudio y textos. *Alicante: Universidad de Alicante, 1998 (incompleto e insuficiente).*

[9] *En cuanto a la controvertida grafía de este apellido, me atengo a la propuesta por Ramón Oteo Sans:* Cansinos-Assens: entre el modernismo y la vanguardia, *Alicante, Aguaclara, 1996.*

Apenas radicado en Buenos Aires, Borges se embarca en varias empresas publicísticas. La de mayor envergadura fue *Proa2*, fundada en agosto de 1924, poco después de su regreso del segundo periplo europeo (1923-1924). Había en la revista una especie de distribución de responsabilidades: de Torre se esperaba que aportase trabajos de crítica sobre la literatura hispánica contemporánea y, además, que solicitara contribuciones a otros autores españoles, como Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Melchor Fernández Almagro[10], García Lorca[11], etc.

Güiraldes, relacionado con Larbaud y otros escritores por lazos de amistad anudados personalmente en París, se ocuparía, como efectivamente lo hizo, de la literatura francesa. Esa clase de contactos, entre otros con la ya mencionada librera Adrienne Monnier[12], de la famosa y entretanto fenecida «Maison des Amis des Livres» (rue de l'Odéon, 7), permitieron a Güiraldes acceder a lo más nuevo de la literatura publicada en Francia. Uno de los felices frutos de esa amistad fue la lectura y traducción parcial del *Ulysses* de Joyce por Borges, que éste leyera por primera vez en el ejemplar que Güiraldes, ignorante del inglés, recibiera de Monnier, vecina y amiga de Sylvia Beach (dueña de la librería y editorial parisina «Shakespeare & Co.»)[13].

Borges y Güiraldes, entre paréntesis sea dicho, se conocieron personalmente sólo en la segunda mitad de julio de 1924, inmediatamente antes de abocarse a la publicación de *Proa2*. El primero ya había tomado conocimiento de la obra del segundo, a más tardar, en 1921, tras el primer regreso de Europa, según parece, a través de lazos anudados entre los Güiraldes y los padres de Borges (subsisten dos dedicatorias que «Georgie» hiciera a don Ricardo de la revista *Prisma*, en 1921 y 1922). Según se desprende de

[10] *El primero, junto con Torre, Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna y «Alonso Quesada», conformaría el núcleo español del llamado «cuerpo de escritores que constituyen PROA», aunque no contribuyó a la revista, como tampoco lo hicieran José Rivas Panedas (antiguo compañero de labor de Borges en España, donde codirigiera* Ultra *y luego, siquiera nominalmente,* Horizonte) *y el poeta de Canarias, Quesada (fallecido en 1925). Ello permite suponer que la nómina procedía de los planes de los directores (en este caso, concretamente de Borges), pero no contaba necesariamente con el apoyo previo y explícito de las personas mencionadas. Torre no intentó, probablemente, adherir a algunos de ellos, ya que tenía en poco, por diversos motivos, las obras de Cansinos y de Quesada.*

[11] *García Lorca sólo haría una doble contribución: «Romance de la luna de los gitanos» y «Soneto»:* Proa2 *11, Jun. 1925, 15-17.*

[12] *Cf. su* Les Gazettes, 1925-1945. *Paris: Julliard, 1953, con alusiones a* Proa *en pp. 48-50. El archivo póstumo de Adrienne Monnier se conserva distribuido entre el Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (rue de Lille 25, Paris; se prevé su traslado a la Abbaye d'Ardenne) y la Bibliothèque Ste. Geneviève. Allí podría encontrarse, conjeturo, mucho material argentino, entre otras cosas, la nutrida correspondencia entre los Güiraldes y Monnier.*

[13] *Borges intentó la traducción completa del* Ulysses, *que no llegó a publicar porque la Editorial Rueda ya había contratado a Salas Subirats para el brioso empeño.*

la correspondencia inédita de Borges, éste había previsto incluir a Güiraldes en su selección de poesía argentina publicada en 1921 en la madrileña *Cosmópolis* («La lírica argentina contemporánea»: *Textos recobrados 1919-1929*, 1997, 132-141), pero el plan no se realizó, seguramente por motivos ajenos a Borges, relacionados, quizás, con el excesivo tamaño de la antología. Güiraldes, a su vez, descubrió la obra de Borges (en concreto, *Fervor de Buenos Aires*) por intermedio de Oliverio Girondo, hacia comienzos de 1924, poco antes del regreso de aquél de su segundo periplo europeo[14].

3. Las cartas

Mis primeras noticias acerca de este epistolario, así como copia de algunas de las cartas aquí reproducidas, las debo a la notoria gentileza del autor y coleccionista argentino Alejandro Vaccaro (Buenos Aires). Cinco de los manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), bajo la signatura «Ms 22821/16, 1-5» (de donde recibí copia en octubre de 1997)[15]. Se trata de 20 hojas de 40 x 25 cm, catalogadas entre el material de Guillermo de Torre.

Todas las cartas están escritas en grandes, amplios caracteres. La letra muestra a Adelina como una persona impetuosa, que escribe lo que le pasa por la cabeza, sin reflexionar sobre la sintaxis o el vocabulario. Si bien esta tendencia dificulta a veces la lectura, trasluce el dejo oral de una época y de un segmento social ya desaparecidos. Blasi (1988a: 260) la caracteriza así:

> Adelina se muestra pródiga en la escritura, familiar en el trato (...), genuina en el tono rioplatense que era presumible para su sexo y status, y afortunadamente distante del género *femme de lettres*. Su dicción luce sin afectaciones y los textos parecen no haber sido retocados.
>
> Las cartas (...) se construyen en muchas páginas en razón del peculiar grafismo de quien las escribe (letra inglesa muy grande, generosamente interlineada).

La descripción, escrita originalmente acerca de la correspondencia de Adelina con Valery Larbaud, puede aplicarse a la presente.

[14] *Para otros aspectos de la relación entre Güiraldes y Borges cf. Bordelois 1999.*

[15] *Agradezco al gerente de esa institución, Manuel Ruiz Barrero, el permiso otorgado por carta del 16-XII-97 para reproducir el material.*

El contenido de las cartas muestra que no poseemos el *corpus* completo. Por un lado, faltan las cartas de Torre; por otro, parecen haberse perdido algunas misivas de Adelina. Las de Torre quizás han desaparecido definitivamente; tal vez se descubra aún alguna de Adelina en el desparramado archivo de Torre.

Según se desprende del primer documento reproducido a continuación, Guillermo de Torre debe haber tomado contacto epistolar con Ricardo Güiraldes y Adelina del Carril a fines de 1924. Será sintomático que Adelina responda antes que Güiraldes, a quien ella califica de «lerdo para decidirse a escribir» (lo mismo ocurre en correspondencias paralelas, así, por ejemplo, en la que ambos Güiraldes mantuvieran con Larbaud). Ignoro si se conserva esa carta de Torre, o la respuesta de Güiraldes, y ello por dos motivos lamentables y concurrentes: por un lado, el archivo de Güiraldes está disperso en varias colecciones, donde, según se rumorea, existen aún numerosos textos desconocidos. Por otro, la colección de Torre depositada en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se conservan cartas, textos publicados e inéditos y otros documentos, no está aún catalogada por completo. Sin embargo, se me asegura desde allí (carta del 4-VIII-97) que no figuran cartas de Güiraldes.

La reproducción aquí ofrecida se atiene, dentro de lo posible, a las peculiaridades gráficas de la amanuense, y respeta su insegura ortografía. Ello puede dificultar ligeramente la lectura, pero permite apreciar las costumbres de nuestra «élite» cultural de los años 20. He renunciado, por ello, a anotar «[sic!]» cada vez que aparece una grafía defectuosa o heterodoxa en el texto (reproducido aquí puntualmente).

Ha sido necesario, empero, recurrir a las siguientes convenciones:

[xxx] Agregados de CG.
\x\ Paginación agregada por CG.
{xxx} Agregados de AdC, mayormente entre líneas; a veces, con letra más menuda, entre una palabra y otra.
~~Testado~~ Testado en el manuscrito.
[x] Testado e ilegible en el manuscrito (un caso, en carta N° 5).
[?] Texto ilegible (un caso, en carta N° 3).

He agregado algunas notas que ayudan a comprender alusiones y contextos. Entre carta y carta consigno, en orden cronológico, las informaciones a mi alcance concernientes a la correspondencia Güiraldes / Torre.

1924

A fines de 1924, Torre escribe a Ricardo Güiraldes la que debe haber sido la primera carta de esta correspondencia (nótese que Adelina responde a veces a título propio, a veces también en nombre de su esposo). A ella responde Adelina con carta N° 1, 16-I-25.

1925

1. Carta de AdC a GdT, de Mar del Plata (Prov. de Buenos Aires) a ¿Madrid?, 16-I-25, 4 pp. numeradas I-IV (aquí, 1-4). Torre anotó en el margen superior de p. 1: «R El 09-02 / C El 17-02» (es decir: recibida el 9-II-25, contestada el 17-II-25.)

\1\

Mar del Plata.
Enero, 16 de 1925.

Amigo de Torre:

Su carta nos ha dado una gran alegría, hemos valorado ese lindo gesto suyo tan espontáneo y simpático que los hombres en general enfrenan, por las estúpidas convenciones sociales que tienen por única misión secar nuestro sentir.

Justamente cuando llegó su carta, habíamos estado hablando loablemente con los muchachos «Proáticos» de su «Pim pam pum»[16], cuando uno de ellos nos dijo que Ud. era novio de la deliciosa criatura que es Norah Borges[17].

En su carta Ud. lo confirma, \2\ de un modo esotérico.

Guillermo de Torre, aunque no nos vieramos nunca seremos amigos, y amigos de buena ley. La afinidad que hay en nuestros gustos, la afinidad en

[16] *Alusión a un artículo de Torre aparecido en dos entregas: «El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos»:* Proa2 *4, nov. 1924, 38-47 y* Proa2 *5, dic. 1924, 28-44. Torre había enviado ese artículo a Borges a fines de septiembre de 1924, quien debe haberlo recibido hacia mediados o fines de octubre. Güiraldes sintió inmediato aprecio por la labor crítica de Torre.*

[17] *Torre y Norah se habían conocido hacia marzo de 1920 en Madrid. Norah, una importante artista plástica del vanguardismo español de la época, ya había sido cortejada por Isaac del Vando-Villar y Adriano del Valle en Sevilla, donde los Borges tomaran contacto con el ultraísmo. El romance con Guillermo de Torre fue, durante años, sólo vivido por correspondencia.*

nuestros cariños, hermanan nuestras almas y nuestros corazones por encima de toda materialización.

Su libro Hélices[18] me ha gustado mucho y me azora que en la crustácea España haya podido nacer un espíritu con la movilidad de «lutin»[19] como el suyo. Esperamos con impaciencia su otro libro[20].

En España el saber es recio, docto, vetusto y orgulloso, se sabe lo que hay que hacer lo que hay que decir... ¡Qué aburrido!! ¡Qué aburrido!

\3\ Luego los españoles estaban tan contentos de ellos mismos que en sus fronteras se concluía[21] el mundo. La independencia espiritual de América no la toleraron y hubiéramos seguido aplastados con su anatema si el grupo de Uds. los jóvenes, no se hubiera sacudido el polvo y el yugo que os seguían imponiendo por los siglos de los siglos!

¿Cómo no les hemos de tener cariño a Uds. que nos tienden un puente por el que hemos de pasear y comunicarnos con toda comodidad!!!

«Je parle dans l'estime»![22]

En cuanto volvamos a Bs As le mandaremos «El Cencerro de Cristal»[23] «Cuentos de muerte y de sangre» y «Rosaura», las otras producciones de Ricardo[24].

Me alegra tanto que a Ud. le guste lo que hace mi Ricardo!

\4\ En España lo conocen poco y mal los vetustos, que lo toman como revolucionario, y de los jóvenes, solo Ud.

Aquí, los que siguen a los vetustos españoles lo juzgan tan mal como aquellos y recién este año[25] se ha puesto Ricardo en contacto con la juventud de aquí, que lo quiere y aprecia como merece.

Donde está bien situado, es en Francia, pues Valery Larbaud lo presentó en un artículo de la Nouvelle Revue Française en Julio de 1920.

Que proporciones alarmantes está tomando esta carta!

Ricardo está encantando con la suya, pero es de lo más lerdo para decidirse a escribir.

[18] *Apareció en enero de 1923 en Madrid. Se conserva un ejemplar cuya cubierta fuera realizada al temple por Norah Borges (Artundo 1994b: 51).*

[19] *Francés; aproximadamente «pícaro».*

[20] *Alusión a* Literaturas europeas de vanguardia *(1925). Cf. carta N° 2 y notas.*

[21] *«concluía» corr. de «concluya».*

[22] *Frase del poeta St. Léger Léger («St. John Perse»), que los Güiraldes elevaran a máxima.*

[23] *Torre conocía, cuando menos, un fragmento de esta obra gracias a un envío de Borges, ocurrido hacia octubre de 1924.*

[24] *En carta no enviada de Güiraldes a Torre, del 27-VI-25 (1962: 25), aquél explica por qué no le remitiera sus obras. De allí también se desprende que esta promesa de Adelina no fue cumplida de inmediato. En enero, sin embargo, Torre reseñará* Xaimaca *en el primer número de la madrileña* Plural. *Puesto que falta en esta corespondencia alusión a ello, debe considerarse perdida la carta correspondiente.*

[25] *Entiéndase: en 1924.*

Los Borges han pasado momentos angustiosos con la enfermedad de su padre que afortunadamente va mejorando poco a poco[26].

Acepto la mano que Ud. me tiende y le estiro la mía para que se junten en un apretón cargado de simpatía.

Adelina del Carril de Güiraldes

En *Plural* 1 (Madrid, ene. 1925, 31-32) Torre publica una elogiosa reseña de «*Xaimaca*, por Ricardo Güiraldes», a la cual, sin embargo, AdC no aludirá en la correspondencia conservada.

El 17-II-25, Torre envía desde ¿Madrid? a Buenos Aires una nueva carta a Adelina (cf. su nota a carta N° 1, 16-I-25). Casi paralelamente, y quizás en revancha por la reseña arriba mencionada, Güiraldes publica una larga y elogiosa «Carta a Guillermo de Torre» (*Proa2* 8, Mar. 1925, 38-45; Güiraldes 1962: 760-765). Describe y elogia allí al tipo de escritor invocado y encarnado por Torre en sus artículos (cf. por ejemplo Torre 1925b), y despliega sus opiniones acerca del trabajo a realizar en conjunto. Torre, halagado, consideró contestar también con una carta abierta (como lo haría poco después con Evar Méndez, gerente de *Martín Fierro*, a quien remitió una desde Madrid el 5-IV-25, reproducida en *Martín Fierro* 18, 26-VI-25, 120; cf. también *Martín Fierro* 19, 18-VII-25, 136), pero desistió al fin. Seguramente envió a Güiraldes alguna misiva de manera privada, de la cual, sin embargo, no encuentro noticias.

En mayo de 1925 Torre remite a los Güiraldes su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, seguramente acompañado por alguna misiva. Adelina alude a ello en carta N° 2, 26-VI-25.

2. Carta de AdC a GdT, de Buenos Aires a ¿Madrid?, 26-VI-25, 6 pp. (aquí, numeradas 1-6), con membrete del «Majestic Hotel / 1317, Avenida de Mayo / Buenos Aires» (donde se alojaran los Güiraldes) en pp. 1, 3 y 5. Torre anotó en el margen superior de p. 1: «R El 20-07 / C El 22-07».

[26] *Por esta época, Jorge Guillermo Borges, que era enfermo del corazón, se sometió a una operación de ojos, a cargo de un doctor Natale, debido a sus cataratas congénitas. También Alicia Jurado, en su prólogo a la reedición de la novela* El Caudillo, *del padre de Borges (Academia Argentina de Letras, 1989: 16) utiliza en este contexto el giro «momentos angustiosos». Presumo, pues, que ella conoció esta carta, o se basó en notas de los familiares. En cuanto a la vida y obra del doctor Borges, cf. Carlos García / Alejandro Vaccaro 1999.*

\1\
Junio, 26 de 1925.

Mi bueno y querido amigo: hace varios días que somos los felices poseedores de su espléndido y tan deseado libro[27].

Hoy lo comentábamos con Ricardo y entre lo mucho bueno que nos inspiraba, decíamos que era el libro que hacía falta para orientar a las multitudes literatosas y {sus} adlateres.

\2\ No le puedo decir que lo haya leido entero y con la atención que merece pero lo he hojeado muchas veces y lo suficiente para darme cuenta de su magnitud. Qué documentación!!! Que sabijondería!!! Macanudo ché!!!

Mi hijo quisiera escribirle largo, simpático y cariñoso, pero estoy pasando por un mal momento y no puedo con mi alma. La enfermedad y muerte de mi encantadora hermana Julia, el mucho trabajo de Proa, el desfile eterno y \3\ largo de toda especie de gentes, las conversaciones, mi salud empobrecida me han traído una fatiga mental que no sé donde me va a llevar.

Esta noche hablé por teléfono con la deliciosa e ideal Norah.... No se que inventar para acercarlos a Uds. y hacer porque sean Uds. tan felices como Ricardo y yo.

Es un desperdicio que estén Uds. separados y una injusticia. Es tan bello \4\ espectáculo los seres perfectos que se quieren.

Que linda nuestra amistad a travez de Norah la angelical. Norah es la personificación de la pureza. Con Ricardo tenemos encantado[28] cada vez que la vemos[29] y oimos.

Adios Guillermo, Ricardo le escribirá en estos días yo lo haré cuando pueda hacerlo con más coherencia.

Reciba toda mi simpatía y cariño,

Adelina de Güiraldes

El único «pero» que pongo a su libro es que Ricardo no tenga \5\ el lugar que merece en la historia de la literatura, cuando se trata de tantos venidos después de él.

Cuando Huidobro vino de Chile de paso para Europa en 1916 El Cencerro de Cristal y Cuentos de Muerte y de Sangre estaban en las librerías de

[27] *Alusión a* Literaturas *(1925). Güiraldes lo menciona en carta a Torre del 27-VI-25 (no enviada); escribirá una reseña en agosto, que aparecerá en* Proa2 *13, Nov. 1925, 15 (Güiraldes 1962: 643-646). De la carta no enviada se desprende que el «reproche» que hace Adelina a Torre más abajo es injusto, ya que Güiraldes no le había remitido aún sus obras, de modo que Torre no las conocía aún al finalizar su libro.*

[28] *El término no da aquí sentido; parece un error de la amanuense.*

[29] *«vemos» corregido de «vez».*

Buenos Aires desde 1915, y en el Mercurio de Chile hubieron ataques y defensas del Cencerro de Cristal. En el invierno \6\ de 1916 (vuestro {verano}) pasó por Bs As Huidobro y dio un recital en el Ateneo creo, al que asistimos Ricardo y yo y sus versos eran pompiers y sosos[30]. Parece que este señor reniega hoy de esas obras (con razón).

Yo creo que lo que hizo luego no fue por una necesidad de su inspiración sino por moda por eso no lo creo sincero.

Discúlpeme estos datos, pero mi[31] cobardía de guardar una verdad, lleva a la injusticia, y francamente me repugna más una injusticia[32] que el ridículo de decir lo que hay que callar por convenciones sociales tontas.

Al día siguiente, 27-VI-25, Güiraldes comienza una larga carta para Torre, que no será enviada. Verá la luz sólo póstumamente («A modo de autobiografía»: 1962: 25-33). Elogia allí el libro de Torre (*Literaturas*), y hace memoria acerca de su propia evolución como escritor.

Carta de GdT a AdC, de ¿Madrid? a Buenos Aires, 22-VII-25 (cf. su nota a carta N° 2, 26-VI-25); ¿no conservada? Paralelamente, en carta a Larbaud del 27-VII-25, Adelina menciona a Torre entre los integrantes de «lo mejor de la intelectualidad moderna del mundo» (Vichy, Fonds Larbaud, G.652; Blasi 1988a: 263). La carta de Torre debe haber arribado a Buenos Aires unas tres semanas más tarde. A ella alude Adelina en carta N° 3, 20-VIII-25 (enviada el 1-IX-25).

3. Carta de AdC a GdT, de Buenos Aires (Hotel Majestic) a ¿Madrid?, 5 hojas numeradas [I]-V, 10 pp. (aquí, numeradas 1-10), 20-VIII-25. (BNM Ms 22821/16-1) Otra mano anotó en el margen superior izquierdo de p. 1: «(Salida el 1 sep.)». Torre anotó en el mismo margen: «R El 23 septbre. Contestada el 8 novbre. 1925».

[30] *Huidobro dictó una conferencia en el Ateneo Hispano-Americano acerca de la misión creadora del poeta, en junio de 1916. A ella asistió, entre otras personalidades, José Ingenieros. Huidobro debe haber leído poemas propios en el marco de la conferencia. De esta época surge, originalmente como pulla, el nombre «creacionismo» para la corriente representada por Huidobro. (Cf., aunque inexacto y partidario, Arturo del Villar: «La polémica entre ultraísmo y creacionismo»:* Cuadernos Hispanoamericanos, *Complementarios 12, Madrid, Dic. 1993, 25-40; aquí: 27). Esa presentación de Huidobro juega un papel en la correspondencia entre Borges y su amigo ginebrino Maurice Abramowicz: «Cette allusion de Huidobro à l'école créationniste qui, selon lui, s'est manifesté à Buenos Aires en 1916, m'étonne profondément. Quelle est cette école créationniste de Buenos Aires dont personne n'a jamais ouï parler?» (Carta inédita, del 1-XI-20, de Palma de Mallorca a Ginebra). Borges escribió hacia 1921 un artículo contra Huidobro, que supuso publicado en uno de los últimos números de* Ultra *(Madrid), donde, sin embargo, no apareció (¿perdido? Cf. Carlos García 1998a).*

[31] *«mi» corregido de «la».*

[32] *A partir de aquí, texto escrito al margen derecho, en sentido trasversal.*

\1\
Majestic Hotel.
Avenida Mayo 1776[33].
Agosto, 20 de 1925 en Buenos Aires.

Mi querido Guillermo: Con diferencia de pocos días hemos recibido dos cartas suyas[34] {tan} desbordantes de simpatía que nos sentimos muy cómodos en nuestra amistad. El que nos hayamos visto o no ha perdido importancia y nuestra amistad epistolar ha roto toda limitación.

\2\ Abandonamos nuestro viaje a Europa por la muerte de mi deliciosa hermana Julia, como se lo dijo a Vd. Norah, y no creemos poder hacerlo hasta Marzo del año que viene si Tata Dios lo permite. Ya ni me animo a hacer proyectos, porque en estos últimos dos años y medio todos se nos desbaratan por tragedias horro[ro]sas.

Así es que en cuanto tengo deseo \3\ de hacer algo, no bien lo he formulado me asusta y no sé como preservarlo....

Con todo no resisto a decirle el placer que tendremos {en} que nos acompañe Vd. a Mallorca. Ricardo dice que Mallorca es demasiado pictórica, de modo que estará encantado de tener un compañero como Vd y tan afin a sus gustos y poder (literatizar?) a gusto la dicha isla, que los pintores se van apropiando con tanto desenfado[35].

\4\ La encantadora Norah pasó toda la tarde con nosotros hace unos días. Dice que cuando está con nosotros se olvida de todo... pobrecita! el espectáculo de nuestra felicidad le tonifica el alma. Se imaginará, que le hablamos mucho de Vd y hacemos que ella nos hable tambien.

Cuando yo la llevaba a su casa en el coche me dijo «Es que en casa, no se dan \5\ cuenta lo mucho que lo quiero a Guillermo»[36].

[33] *La dirección (escrita con otra letra, ¿de Torre?) es incorrecta, lo cual quizás explique que alguna carta posterior se perdiera. La dirección correcta era: Avenida de Mayo 1317.*

[34] *Una de ellas es la arriba mencionada, del 22-VII-25; sobre la otra no encuentro rastros.*

[35] *Los Güiraldes ya habían pasado por la isla balear, que cobijara también, en el verano (europeo) de 1919 y entre junio de 1920 y marzo de 1921 a la familia Borges. Era un tópico de la época quejarse de la moda de paisajes de Mallorca, así como elogiar embelesado su peculiar luz. Un amigo de Borges, el poeta y pintor Jacobo Sureda (1901-1935), se refirió a menudo a ello en tono de queja (así, por ejemplo, en un artículo publicado en* El Día, *Palma de Mallorca, 25-IV-25), e intentó contrarrestar esa tendencia en su propia obra pictórica. Ejemplo de ello fue su cuadro «La verdadera luz», expuesto en Buenos Aires en 1928, y adquirido por el entonces embajador español Ramiro de Maeztu. Torre mantuvo una breve correspondencia con Sureda en 1925-1926 (edición a mi cargo, en prensa).*

[36] *En el original, faltan las comillas de cierre. Las correspondencias que Borges mantuviera por la época dejan ver que éste no aprobaba el vínculo de su hermana con Torre. En septiembre/octubre de 1928, a poco de que éstos contrajeran matrimonio, Borges escribe a Maurice Abramowicz: «Norah, il y a un mois, a epousé Guillermo de Torre. Oui, tout comme dans les romans à peu de frais d'imagination, avec une simplicité indigne du Destin» (Trad. CG: «Hace*

Yo la aliento para que siga pintando y se haga un nombre haciendo exposiciones y lo que esto trae materialmente, pues de este modo y con lo que Vd por su lado trabaje desbarataran los obstáculos que hoy los separan. Tambien le digo a Norah que cuando vayamos llevarémos una exposición suya a Paris. Un compatriota escultor y \6\ amigo nuestro que acaba de llegar de Europa[37] nos dice que lo que hace Norah gustará mucho en Paris por estar muy de acuerdo con el espíritu del arte actual. A mi me ha hecho un retrato precioso y cada día hace cosas más deliciosas.

La tarde que escribo aquí hizo un croquis en que Ricardo y yo posamos y dice que hará un cuadro \7\ con eso.

No sé si Ricardo ya se lo habra escrito pero vamos a cometer la mala acción de matar a «Proa»[38].

Si mi querido Guillermo «matar», ... hemos decidido esto antes de que se muera de indiferencia –o más bien de la indiferencia de nuestros compatriotas. Pobrecita nuestra «Proa» le aseguro que hay que armarse de coraje para semejante acción, pero lo otro nos \8\ sería más doloroso. Buenos Aires no merece a Proa, es demasiado refinada para este ambiente. Y luego Ricardo no puede abandonar su obra por la polémica y la revista... Y además lo que cuadra a nuestro público es salir con garrote a imponer a gritos ideas... vivificaremos Martin Fierro y ya con ambiente más [?][39] \9\ harémos Proas refinadas u otras cosas... por el momento es «hechar margaritas a los puercos» sin metáfora!....

Y ahora que conste que al decirle a Vd, que sentía que en su libro Ricardo no estubiera ocupando el sitio que se merece, no le hacía yo a Vd un repro-

un mes, Norah desposó a Guillermo de Torre. Sí, todo como en las novelas desprovistas de imaginación, con una simplicidad indigna del Destino»). La carta fue publicada en 1996 por Luis Iñigo-Madrigal (Conjurados. Anuario borgeano *1), quien la data, erróneamente, en 1929.*

[37] *Quizás alusión a Alfredo Bigatti, quien regresó por estas fechas de una estadía en París (plausible hipótesis que agradezco a Patricia Artundo).*

[38] *Cf. la opinión paralela de Güiraldes acerca de* Proa, *en carta a Valery Larbaud de agosto de 1925, época en que él abandonó la revista (Güiraldes 1962: 767): «Hemos vivido artificialmente con ayuda pecuniaria de algunos amigos teniendo por espectadores una masa que sonríe de indiferencia», etc. La época está relatada sumariamente por Blasi en ensayo adjunto a la edición «Archivos» de* Don Segundo Sombra *(1988). Poco antes, e ignorando el verdadero trasfondo pecuniario, Borges relataba ingenuamente a su amigo mallorquín Jacobo Sureda:* «Proa *se está vendiendo mucho y es una herramienta no despreciable para desparramar el nombre y las opiniones.» (Carta inédita, de hacia junio de 1925, que pude ver gracias a Carlos Meneses, Palma de Mallorca. En la misma, Borges solicita colaboración a Sureda, y anuncia la de Gómez de la Serna, García Lorca y Jarnés.) Es la misma época en que se discute, en Buenos Aires, aunar los capitales de* Proa *y de* Martín Fierro, *plan que fracasa debido a la oposición de Borges y Brandán Caraffa, quienes vieron en ello un mal negocio para* Proa, *que habría contribuido con el mayor capital.*

[39] *Ilegible. Parece tratarse de la primera sílaba de una palabra, con lo cual concluye la página. Imagino que Adelina olvidó continuar la palabra en la página siguiente.*

che, muy lejos de ello, era manifestar un sentir. Tengo la desdicha de no saber \10\ disimular mis impresiones y por eso meto la pata cada rato en este mundo de tan excesiva diplomacia y tan poco hecho para mi caracter impulsivo.

En cuanto a mis poemas le mandaré algunos para que salga de su curiosidad.

Adios amigo, escríbanos pronto y no nos olvide y reciba la simpatía de la vieja amiga {(en edad)}

Adelina

[En el margen superior derecho de p. 1, en sentido trasversal]

Gracias por su retrato le retrucarémos muy pronto con el nuestro que está en trance de fabricarse.

El 8-XI-25, Torre responde a carta N° 3 (cf. allí su nota). La misiva parece no haber alcanzado a la destinataria, según se desprende de carta N° 4 (4-II-26), a menos que se aluda allí a alguna carta posterior (plausible, dado el largo intervalo).

1926

4. Carta de AdC a GdT, de «La Porteña» (Prov. de Buenos Aires) a Madrid, 6 hojas numeradas [I]-VI, 12 pp. (aquí numeradas 1-12), 4-II-26. Torre anotó en el margen superior derecho de p. 1: «R El 01 Marzo 1926». Que la misiva fue remitida a Madrid se desprende de carta N° 6. (BNM 22821/16-3)

\1\

Febrero, 4 de 1926 en «La Porteña»[40].

Mi querido amigo: En vano esperamos con Ricardo una contestación a nuestras cartas, que Norah nos ha anunciado, hace muchos meses.... Y si fue como ella dijo una larga carta, más lamentamos que no nos haya llegado.... Como estoy harta de esperar reincido para \2\ ver si esta vez tenemos más suerte.

Por Norah se que está Ud. resuelto a venir por estas tierras[41], cosa que me parece muy bien, pues yo creo que con un poco de habilidad y diplomacia

[40] *Acerca de la estancia «La Porteña», cf. Lecot 1986.*

[41] *Incitado por Eduardo Mallea, quien le aseguraba poder «colocarlo» en* El Hogar *o en* Caras y Caretas, *y acicateado por sus deseos de ver a Norah, Torre hace planes para trasladarse a Buenos Aires. Aunque ya el número de* Martín Fierro *de septiembre de 1926 anuncia su inminente llegada, ésta no tendría lugar hasta septiembre de 1927; en el puerto, fue recibido por Borges, Mallea y el poeta Mayorino Ferraría (quien viviera en Madrid hacia 1924-1925). Ese año, Torre publicaría una glosa sobre un libro de Mallea (Torre 1927d).*

podría Ud. ubicarse muy bien, aunque no fuera definitivamente, pero por lo menos hasta haberse unido con la deliciosa Norah, que una vez resuelto este asunto podría Ud. volver a su tierra y arreglarse su \3\ vida como mejor le convenga.

Francamente yo creo, que esto como ambiente artístico no es de lo más «réussi»[42] y para mantenerse hay que luchar desaforadamente. También creo que Ud. para luchar tiene la gran ventaja de no ser del país y por esta sola razón se le acojera con más entusiasmo y le harán más crédito que a los nativos.

Hoy por hoy lo más importante \4\ para Uds. es el estar juntos, que la vida se va y hay que aprovecharla, sobretodo no hay que dejar escapar la felicidad que no es mucho lo que se prodiga esta señora, y cuando se digna acercarse a uno hay que prendersele con más dientes para no perderle.

Ud. en su última carta me pedía que le mandara algo mío aquí le mando unas notas sobre los Eloges de \5\ Saintleger Leger. No los he dado para Proa, porque ya ha publicado Ricardo un artículo sobre este poeta en la misma Proa. Para Martín Fierro es demasiado largo y no me gustaría cortarlo, y para Valoraciones no me gusta porque no está en el tono solemne de esta revista.

Confieso que me gustaría verlo en la Revista de Occidente[43] y que es de actualidad pues la N.R.F. está haciendo una \6\ reedición de Eloges que vio la luz en 1911 en una edición pequeña hoy inencontrable[44].

Creo que saldrá con el seudónimo que Saintleger ha adoptado (desgraciadamente) si así fuese, podría Ud. agregar una notita aclarando esto pues yo tengo interez en dejarle su verdadero nombre que adoro, y no el de Saint John Perse que detesto[45].

Esto naturalmente si el artículo \7\ le gusta y cree que vale la pena y es posible que aparezca en la Revista de Occidente.

[42] *Francés: «logrado».*

[43] *Torre colaboró asiduamente en la revista de Ortega y Gasset, de la cual fue secretario de redacción. Por intermedio suyo, Borges publicó allí un artículo sobre Quevedo, reproducido luego en* Inquisiciones. *Torre y Ortega mantuvieron una nutrida correspondencia, de la cual se conservan numerosas cartas. Las relaciones entre Ortega y Borges por su parte, no prosperaron.*

[44] *Según carta de Valery Larbaud a Güiraldes y Adelina, del 9-VII-26, la edición aludida no había salido aún a luz (Blasi 1988c: 454). Los Güiraldes estaban muy al tanto de la situación editorial francesa, gracias a sus relaciones con Larbaud, Monnier, Fargue, Prévost, y muchos otros.*

[45] *La misma carta de Larbaud anota sobre éste: «St. J. Perse está casi* inabordable; *maneja una parte de los asuntos de la República Francesa, sea como Chef de Cabinet de Briand, sea como sub-director de los Asuntos Asiáticos. De veras, ha llegado a ser una de las grandes potencias ocultas del mundo político». Mucho más tarde, Borges traduciría un texto suyo: [Mario René Auguste Alexis Saint-Léger Léger]: «Carta de Saint John Perse»:* Sur *276, mayo-junio 1962, 72 (falta en el meritorio trabajo de Nicolás Helft:* Borges. Bibliografía total, *1997).*

No se crea obligado de luchar o incomodarse por esta veleidad mía, es un capricho que me gustaría ver colmado siempre que a Ud. no lo moleste y que francamente le guste mi trabajo, que he hecho sin pretención pero con cariño y entusiasmo \8\ por este librito que adoro y que tiene el interez de ser muy poco conocido.

Nosotros hace casi tres meses que estamos en la estancia, en La Porteña, vieja propiedad de mi suegro, preciosa y tranquila donde los días se desagotan como los antiguos relojes de arena, con ritmo tranquilo, casi nirvánico.

El Don Segundo de Ricardo aguanta una «panne» ahora \9\ y está distraido con pormenores de la vida gaucha y la literatura duerme[46].

En este mismo correo le mando a Valery Larbaud mis notas sobre los «Eloges». Larbaud partió la primer semana de Enero para Lisboa, donde piensa quedarse hasta después de marzo, pues en su última carta nos cuenta sus proyectos y dice que esta feliz de ser el primero \10\ de darnos la bienvenida en Europa[47].

Desgraciadamente no será así pues hemos tenido que aplazar de nuevo nuestro viaje y no nos podremos ir quizá hasta Mayo, pues nuestras finanzas no están del todo saneadas y solo para Mayo habremos concluido de firmar los nuevos contratos con los arrenderos.

En fin Tata Dios dirá.....

\11\ Yo deseo que diga que nos vamos, pues después de tres años de obligada estabilidad en que hemos sido aporreados por desgracias espantosas, tengo ganas de cambiar de paisajes y ver otros rostros queridos, oir otras lenguas y tener otras preocupaciones menos familiares y más eclécticas.

Adios mi querido Guillermo que en este año se cumplan \12\ sus más caros deseos, que tengan Ud. y la sin par Norah mucha suerte y que no nos olvide a nosotros sus amigos invisibles, pero buenos amigos «tout de même».

Escríbanos pronto y dígame que suerte corren mis notas.

Recuerdos cariñosos de Ricardo y toda la simpatía de Adelina del Carril de Güiraldes para Ud.

«La Porteña» San Antonio de Areco - FCCA.

Prov. de Buenos Aires - Rep. Argentina.

[Al margen derecho, en sentido trasversal].

Ricardo y yo hemos traducido todo el volumen de Eloges con la autorización de Saintleger Leger.

[46] *Similar ya en carta de Adelina a Valery Larbaud, de enero de 1926 (G.645; Blasi 1988a: 265).*

[47] *Este párrafo se basa mayormente en los anuncios de Larbaud en su carta del 20-XI-25 (Blasi 1988c: 454).*

En Febrero de 1926, Torre remite una nueva carta a Adelina, de ¿Madrid? a ¿Buenos Aires? (cf. carta N° 5, 10-III-26).

5. Carta de AdC a GdT, de «La Porteña» (Prov. de Buenos Aires) a ¿Madrid?, 6 pp. numeradas [I]-VI (aquí numeradas 1-6), 10-III-26. (BNM 22821/16-2)

\1\

Hoy, 10 de Marzo {1926} en La Porteña.

Mi querido Guillermo: Estábamos esta noche en la biblioteca, cada cual en su mesa respectiva de trabajo, (Ricardo y yo, se entiende) él rematando los capítulos finales de su Don Segundo Sombra, y yo copiándolo a máquina, para mandarlo pronto a la imprenta, cuando nos trajeron su carta.

Grata sorpresa, pues creíamos habernos borrado de su recuerdo, y mi última carta, en que le mando mis notas, que Ud. me pide en ésta sobre Saintleger, recién ahora, quizá hoy le haya llegado a Ud.[48].

¡Qué curioso! en unas cosas su carta de hoy, parece contestación a la mía que se ha cruzado con esta \2\ por el camino.

De todos modos siento mucho que su carta «Jeremiosa» se haya perdido... cuando Norah me la anunció, le dije a mi criada que pasara por el Majestic a reclamarla y le contestaron que no había nada para nosotros.

Mi querido Guillermo en cuanto a desplegar mi influencia para conseguirle un puesto, le advierto que influencia no tengo ninguna muy por el contrario; ahora lo único que puedo ofrecerle es mi buena voluntad para hacer cualquier trámite, pues combatir por buenas causas no me arredra.

Se me ocurre un plan de ataque del cual nada le adelantaré porque lo más probable es que fracase y no quiero que luego la desilución \3\ sea para Ud. más grande.

Nuestro gran Georgie ha entrado a la Prensa[49] con gran contento nuestro... pues son esos «Gruesos diarios burgueses» que tienen el oro necesario para

[48] *La carta había sido recibida por Torre, según sus notas, el 1-III-26.*

[49] *Su primera publicación allí fue «Milton y su condenación de la rima», en febrero de 1926. Adelina trasmite la misma información a Valery Larbaud en carta del 2-III-26, donde agrega que Francisco Luis Bernárdez está en* La Nación *(«los muchachos de talento están ubicados»). Adelina juzga a ambos como «los verdaderos valores, aunque considero a Borges mucho más que a Paco Luis, más personal y más talentoso» (G.646; Blasi 1988a: 265-266). Según Amelia R. Barili* (Borges, *Fundación Banco de Boston, 1987: 78), fue por intercesión de Arturo Capdevila y de Ricardo Sáenz Hayes (cuyo libro* Los amigos dilectos *Borges reseñará en* Síntesis 2, *febrero de 1927), quienes escribieron una carta de recomendación al director Ezequiel Paz, que Borges pasó a colaborar regularmente en* La Prensa. *El dato, sin embargo, aparece desvalorado por la datación de este suceso «allá por 1920» (Barili se basa en recuerdos de Borges de 1981). Vaccaro (1996: 277), por su parte, atribuye a Güiraldes, a Ramiro de Maeztu y a Capdevila la intercesión ante Paz en beneficio de Borges.*

hacer vivir a los artistas, y es saludable que estos sepan y puedan atraerse estos beneficios materiales de sus ideas bienhechoras.

¿Que le ha parecido la Luna de enfrente?[50].

¡¡Que poeta nos hemos ~~h~~echado!!

Por las noticias que Ud. nos da es posible que nos crucemos por el camino, en pleno océano {como nuestras cartas} pues si Tata Dios no dispone otra cosa, nos embarcamos para Europa el 29 de Junio en el Massilia[51]. Yo quería ir en Mayo pero Don Segundo no nos lo permite, y como nos es imposible \4\ dejarlo y queremos que nos acompañe [~~x x x~~][52], hemos retardado el viaje.

Tenemos proyecto de seguir para la India por Noviembre.... que maravilla!!. Cuanta belleza por delante!!!

No se imagina lo que deseo que Ud. y Norah estén reunidos, es una crueldad esa separación tan larga! Norah cada día me parece más deliciosa... qué espíritu delicado, es un verdadero angel.

Proa murió definitivamente.... que lástima que no tuvieran el coraje de matarla, cuando Ricardo lo propuso.... Hubiera sido una muerte heroica y ejemplar, la de hoy es lamentable, por consumción... qué vulgaridad[53].

Pobre Guillermo cuanto tendrá que penar en este país chato!!! qué \5\ falta de ambiente!... que maldad!... que indiferencia!.. En fin Norah vale la pena de este sacrificio... pero en cuanto puedan abur!!

No diga que yo le doy estos consejos porque me repudiarían.... pero tengo la desgracia de no poder esconder o falsear mis sentimientos.

Haré lo necesario para mandarle los libros de Ricardo... Raucho es muy dificil pues está completamente agotado.... Si yo encuentro alguno se lo

[50] *Adelina todavía no recibió la reseña que Torre publicara al respecto: «Luna de enfrente. Poemas»:* Revista de Occidente *XI, enero-marzo 1926, 409-441. Sobre* Luna, *cf. Carlos García 1997.*

[51] *El mismo plan en carta de Adelina a Valery Larbaud del 2-III-26 (G.646; Blasi 1988a: 265). Sin embargo, los Güiraldes debieron cambiarlo, entre otras cosas, a raíz de problemas económicos relacionados con el arrendamiento de un terreno. El viaje se concretaría sólo al año siguiente.*

[52] *Tres palabras testadas e ilegibles.*

[53] *Parecido tenor en carta del mismo mes de Adelina a Larbaud (G.646, del 2-III-26): los «muchachos» (Borges, Brandán Caraffa, Bernárdez) desoyeron los consejos de Güiraldes y «sacaron dos números más escuálidos y degenerados»; la revista «murió de consumción», en vez de «con la gracia y altura» que Güiraldes hubiese preferido (Blasi 1988a: 265-266). Los números 14 y 15 de* Proa2 *(diciembre de 1925 y enero de 1926) no fueron «escuálidos», sino del tamaño usual, aproximadamente 60 páginas. Las colaboraciones de Macedonio Fernández, Nora Lange, Jacobo Sureda, Fernán Silva Valdés, Borges, Benjamín Jarnés, Neruda, César Tiempo, Fabre d'Olivet (traducción de Adelina del Carril), Guillermo Juan [Borges, primo de Jorge Luis], José Soler Darás, Brandán Caraffa, Nydia Lamarque, Roberto Godel, Rafael Jijena Sánchez, Marechal, Jaime Torres Bodet, Mario Chabes y otros no desentonan con las de números anteriores.*

mandaré con la condición de que Ud. me lo devuelva una vez que lo haya desmenuzado.

En cuanto al capítulo de Don Segundo?.... No sé que dirá Ricardo, por el momento tiene el manuscrito al correr de la pluma sin una corrección[54].

Confieso que tengo bastante curiosidad \6\ por saber que le han parecido mis notas. Me siento como chico ante una nueva examinación.

El tesoro de nuestro Larbaud ha hecho un artículo en La Revue Européenne sobre Georgie {(Inquisiciones)} espléndido y sobre la muerte de Proa también[55].

Adios amigo, esta carta está tomando proporciones alarmantes, es ya tarde y estoy un poco cansada porque he trabajado todo el día.

Y aquí llega el momento de la despedida y de los buenos augurios.

Que Tata Dios lo bendiga, que sus deseos se cumplan, que todo le salga a pedir de boca y que venga pronto a reunirse con su Norah, la más encantadora criatura que existe.

Esta le lleva nuestro cariño y simpatía Adelina

Ricardo no escribe porque no le queda tiempo. Todo el que tiene es poco para Don Segundo.

6. Carta de AdC a GdT, de Buenos Aires a ¿Madrid?, 5 hojas numeradas [I]-VIII (con errores aquí subsanados), 10 pp. (aquí numeradas 1-10), 26-VII-26. Torre anotó en el margen superior de p. 1: «R El 3 septbre. 1926 C El 6 septbre 1926 {en Nice}». (BNM 22821/16-4)

\1\

Hoy, Julio 26 [1926] en Buenos Aires.

Mi querido amigo: Hace muchos meses le escribí a Ud. mandandole por carta certificada a Madrid las notas sobre Saintleger Leger que Ud. me

[54] *Según Lois XXIX, el libro «comenzó a componerse entre 1919 y 1920 (en mayo de 1920 se habían escrito nueve capítulos)», fue continuado «temporalmente en mayo de 1924», nuevamente «en julio de 1925», y concluido «en marzo de 1926» – o sea, por la época de esta carta. El manuscrito al que alude Adelina contiene, en efecto, pocas correcciones (unas doscientas en total), pero se ve que se trata de un texto pasado en limpio a partir de otros materiales (Lois XXXIII).*

[55] *Cf. Valery Larbaud: «Sur Borges» (reseña de* Inquisiciones*):* La Revue Européenne, *Paris, 1-XII-25; «Sobre Borges»: Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica, *Madrid: Taurus, 1976, 27-28 (trad. de J.A.). El artículo de Larbaud sobre la «muerte de* Proa*» comenzaba con el siguiente tenor: «Nos enteramos con pena de la desaparición de la revista de vanguardia* Proa *fundada en 1924 por el poeta argentino Ricardo Güiraldes...». Larbaud se basó, para su prematuro artículo, en una carta de Güiraldes de hacia agosto de 1925. Como ya quedó dicho, sin embargo,* Proa *sacó aún tres números después de que Güiraldes renunciara al puesto de codirector. Güiraldes contribuyó, incluso, al primero de ellos, aunque ya no firmaba como miembro de la redacción.*

pedía[56], luego le he vuelto a escribir[57] y a ninguna de las cartas he tenido contestación. Si hoy reincido en detrimento del amor propio es porque \2\ veo a la encantadora Norah inquieta y entristecida.... y porque me intereso por la suerte de Uds.

Es absolutamente necesario que Ud. venga a Bs As lo mas pronto posible..... pero!!! con algo seguro para vivir.

Creo que lo mejor sería entrar en la «Prensa» con sueldo fijo y lo demás... ¿lo demás? confío en su tremenda actividad y las ganas que Ud. tiene de unirse a la \3\ incomparable Norah y no perder más tiempo, que la vida se va, y cuando uno se acuerda, ya pasó.

Bueno a lo práctico... pero de la puerta del cielo... digo de la Prensa.... hay que interesar a su fosilizado director, Ezequiel Paz... Y para interezarlo hay que buscar quien influya en él.... Parece que Ramiro de Maeztu y Granmontagne[58] son el «Césame abrete» infalible \4\ de ese Señor. Pués a buscar esas recomendaciones lo más ponderativas posibles.

Yo he hablado de Uds. a María de Maeztu (hermana de Ramiro)[59] que está aquí actualmente y que es un encanto de mujer con un cerebro bien organizado.... me ha prometido escribir a su hermano para que haga la gauchada de convencer a Ezequiel Paz que Ud. es imprecindible en su Diario.

\5\ Ud. mueva los títeres por su lado y arreglar todo para venir de una vez.

Norah tiene un caudal en su arte... está haciendo preciosuras. Piñero[60] y su mujer, que llegan de Paris habiendo visto todas las exposiciones moder-

[56] *Alusión a carta N° 4, que Torre recibiera el 1-III-26.*

[57] *Cf. carta N° 5, 10-III-26.*

[58] *Alusión, conjeturo, a Francisco Grandmontagne (1866-1936), «embajador intelectual de España en la Argentina» hacia 1921. Cuando menos desde esa época conocía a Ramiro de Maeztu (1874-1936), fascista, católico y monarquista que sería embajador español en Buenos Aires entre 1928-1930. Éste escribió sobre Güiraldes «Los mitos literarios: Sobre* Don Segundo Sombra *y algo sobre* Don Juan»: La Prensa, *26-VI-27. Grandmontagne publicó, entre otros, el folleto:* Una gran potencia en esbozo. Origen del proceso argentino, *Madrid, 1928, 62 pp.*

[59] *María de Maeztu (1882-1947) fue directora de la Residencia de Señoritas (Madrid, 1915-1936), institución equivalente a la Residencia de Estudiantes (que cobijara a García Lorca y muchos otros), pero más conservadora. Visitó a menudo Buenos Aires, donde dio conferencias sobre la educación de la mujer. Mantuvo amistad con Victoria Ocampo desde 1926 (cf. de ésta «María de Maeztu»:* Sur *33, junio de 1937, 102-103). Mantuvo correspondencia, entre otros, con Juan Ramón Jiménez.*

[60] *Se trata de Sergio Piñero (h), colaborador de* Martín Fierro *(donde publicó una reseña de* Inquisiciones, *de Borges). Piñero parece haber gustado mucho de la obra de Norah Borges: le encomendó la ilustración para la segunda edición de su libro* El puñal de Orión. Apuntes de viaje *(1927), que debía publicarse en París (donde Piñero representaba al diario* La Razón), *proyecto que, sin embargo, no se concretó. Se conocen también planes suyos para organizar una exposición de Norah en París, que tampoco dieron frutos. En* Proa2 *11, junio 1925, 26, Piñero dedicó su poema «Al tranco (Para Adelina del Carril)». También otro poeta de la «prole proática» le dedicaría uno: José Soler Darás: «Contando estrellas (Para Adelina del Carril)»:* Proa2 *13, noviembre 1925, 38-39.*

nas y visitado marchands y atelliers, están maravillados con lo que hace Norah y la encuentran superior a Maria Laurencin...[61]. Yo también pues encuentro que la \6\ francesa es monocorde y nuestra Norah es mucho más ecléctica aunque guarda siempre su personalidad.

Nosotros la empujamos mucho a que haga una buena exposición en los «Amigos del Arte»[62]. Ahora está haciendo las decoraciones para l'Histoire du soldat de Ramuz con música de Stravinsky[63], que van a poner en escena la sociedad orquestal \7\ que dirige Ernesto Ansermet, ex-director de los Ballets Russes de Diaghilef[64].

Va a ser todo un acontecimiento artístico, quizá el más importante del año... y sin quizá tambien.

Norah tranquila, con confianza y alguien que se ocupe por ella del sentido práctico de las cosas puede ser grande entre los grandes.

A ver m'hijito manos a \8\ la obra, a arreglar todo y venir de una vez que entre los dos pueden hacer una obra {de arte} maravillosamente perfecta.

En la vida hay momentos en que hay que arremangarse y tener coraje y saber sacrificar ciertas cosas para obtener otras; y además, saber bien que es lo primordial en la vida de uno.

Por este mismo correo va el «Don Segundo Sombra» de Ricardo así va tomando Ud. un pregusto \9\ de nuestra pampa[65].

El dos de Agosto se pondrá en venta el libro. vamos a ver que suerte tiene... Por de pronto nos estamos acostumbrando a oir muchas estupideces.... ya hemos oido algunas por el capítulo que anticipó Martín Fierro[66].

[61] *Sobre esta pintora, cuya obra fuera comentada por Marcelle Auclair, una chilena residente en Paris, en* Martín Fierro *37, 20-I-27, 297, cf. Roger Allard:* Marie Laurencin, *París, Gallimard, 1921. Por lo demás, ya Guillermo de Torre había comparado a Norah con Laurencin y con Marie Blanchard en* Literaturas *(1925: 55).*

[62] *Norah acababa de formar parte de una muestra colectiva, Exposición de Pintores Modernos, en «Amigos del Arte» en junio (con Xul Solar, paralela a una de Pettoruti, de Piero Illari, y a proyectos arquitectónicos de Vautier y Prebisch), y pondría una muestra individual, también allí, en octubre de 1926. La primera fue organizada a raíz de la visita del escritor futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien dio allí una conferencia (cf. Alberto Prebisch: «Marinetti en los 'Amigos del Arte'»:* Martín Fierro *30-31, 8-VII-26, 219 y 221, con reproducciones de los tres artistas), tras la cual trabó conocimiento con Borges. Cf. al respecto Silvia Saítta: «Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte»:* Cuadernos Hispanoamericanos *539-540, Madrid, mayo-junio de 1995, 161-169.*

[63] *Nombre corregido en la segunda sílaba.*

[64] *Sergei Diaghilef (1872-1929), empresario ruso, creador de los* Ballets Russes, *estrenó* Le sacre du printemps, *de Strawinsky (París, mayo de 1913).*

[65] *El libro había aparecido con colofón «1-VII-26». Torre lo reseñaría pocos meses después: «Ricardo Güiraldes,* Don Segundo Sombra»: Revista de Occidente *XIV.41, noviembre de 1926, 259-265. En su afán divulgador, Torre pasa revista a las publicaciones del «precursor» Güiraldes a partir de 1915, pero evoca falsas asociaciones al caracterizar al libro como trasposición novelesca y modernizada del* Martín Fierro.

[66] *Se trata del capítulo II, que apareció en* Martín Fierro *30-31, 8-VII-26, 222 y 228, allí anunciado como procedente de una «novela de próxima aparición». Ignoro, por lo demás, el motivo por el cual el libro se puso en venta con un mes de retraso.*

Amén.

Adiós negligente amigo hasta pronto espero que esta tenga mejor suerte que mis anteriores - Reclame la carta \10\ certificada a Madrid.

De nosotros no le digo más que seguimos presos en Bs As porque no salimos de unos enredos financieros hazás[67] fastidiosos.... Paciencia nos de Dios!!!

Muchos recuerdos míos y un buen abrazo de Ricardo. Portese bien y venga pronto, son los deseos de la vieja amiga,

Adelina de Güiraldes

Carta de Torre a Adelina, de ¿Niza? a Buenos Aires, 6-IX-26 (cf. carta N° 6, 26-VII-26), quizás la misma aludida en carta N° 7, 14-X-26.

7. Carta de AdC a GdT, de Buenos Aires a ¿Madrid?, 4 pp. sin numerar (aquí, numeradas 1-4), 14-X-26. Torre anotó en el margen superior de p. 1: «R El 1-XI-26». Debe tratarse, sin embargo, del 10-XI-26, como en carta N° 8. Extraña que Adelina escribiera dos misivas a Torre en el mismo día (ésta y la siguiente), pero es plausible, en especial si se considera que una fue enviada por correo y la otra en mano, por intermedio de María de Maeztu.

\1\

Hoy, jueves 14 de Octubre [1926] en Buenos Aires.

Mi querido Guillermo: Anoche Norah me ha dado su carta, que retuvo unos días, pues estábamos nosotros en la estancia y ella tenía miedo de que se perdiera.

Ayer hemos regresado a la ciudad por tres días, pues hemos venido a la inauguración de la exposición de Norah[68] y a despedir a María de Maeztu que será vuestro angel tutelar, y hará lo necesario \2\ para que su venida sea un hecho consumable.

Y ahora le voy a recomendar que deje Ud. la política a un lado, que no es de la incumbencia de los artistas meterse en esas trapizondas puercas inherentes a ese ramo, y de donde salen maltrechos, pues solo soportan esos enjuagues los insensibles, vanidosos, cascarudos y ambiciosos, es decir todas las cualidades opuestas a las que tienen los artistas de «güena ley».

[67] *Adelina quiso escribir «asaz».*

[68] *Al respecto, cf. las reseñas contemporáneas de Manuel Rojas Silveyra: «La exposición de Norah Borges»:* La Razón, *octubre de 1926, y de Augusto Mario Delfino: «La exposición de Norah Borges en 'Los Amigos del Arte'»:* El Diario, *23-X-26; ambas reproducidas en Artundo 1994b: 162-164 y 164 respectivamente. También en p. 164, reproducción de un texto sin firma aparecido en* El año artístico argentino. 1926 - Año primero, *M. Frederic Director-Editor, 1927, 328.*

Bueno pues, quiero que sea Ud. amigo \3\ si señor, muy amigo de María de Maeztu, la mujer mas «macanuda» que conozco; con un cerebro admirablemente organizado y una sensibilidad exquisita.... buena hasta el sacrificio y que yo adoro.... que más?

Ud. hará como corderito lo que ella le diga, y en dos meses estará Ud. al lado de nuestra Norah, por bien de Uds. dos.

Imagino que Norah está por encima de la política no?

Bueno de la estancia le escribiré más largo y le mandaré los libros de Ricardo que me pide.

Mientras reciba un abrazo de Ricardo y mis mejores recuerdos.

Su vieja amiga

Adelina

3. Carta de AdC a GdT, de Buenos Aires a ¿Madrid?, 2 pp. sin numerar (aquí numeradas 1-2), 14-X-26. Torre anotó en el margen superior de p. 1: «R El 10-XI-26». (BNM 22821/16-5) Cf. nota preliminar a carta N° 7.

\1\

Hoy, 14 de Octubre [1926] en Buenos Aires.

Mi querido Guillermo: Con María de Maeztu que es un tesoro de amiga le mando este sobre que contiene pelo de Norah, que una tarde alevosamente le corté en mi casa, aumentando su belleza a mi ver y para que Ud. tuviera un pregusto de su presencia.

Mañana se inaugura la exposición de Norah, para asistir a ese acontecimiento y despedir a María que se nos va *desgraciadamente* \2\ para Nos y afortunadamente para Uds.... suertudos!!! Nos hemos venido de La Porteña (paraíso terrenal) a donde nos volverémos dentro de dos días y de allí le escribiré largo[69].

Un abrazo de Ricardo y cariñosos recuerdos de la vieja amiga,

Adelina

Bibliografía

Incluye todas las colaboraciones firmadas por Adelina del Carril y Guillermo de Torre aparecidas en *Proa2* (nótese, sin embargo, que por la misma época, Torre colaboró también en otros órganos porteños, como *Martín Fierro* y *Nosotros*). Contiene, igualmente, varios trabajos de Borges relacionados con Torre, y aquellos que mencionan a Adelina del Carril. Se consignan, también, trabajos de Torre relacionados con Güiraldes y/o con Borges. Salvo indicación en contrario, todas las publicaciones aparecieron en Buenos Aires.

[69] *No conozco otros testimonios de esta correspondencia.*

ARTUNDO, Patricia (1994a): «Sobre la fundación de la revista *Proa* (2ª época, 1924-1926), mecanografiado. 1994.

– (1994b): *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930.* Premio Fondo Nacional de las Artes 1993. Artes Gráficas Ronor, 1994.

– (1998): «Entre 'La Aventura y el Orden'. Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino». En prensa.

BLASI, Alberto (1982): «Vanguardismo en el Río de la Plata: Un *Diario* y una *Exposición*»: *Revista Iberoamericana* 48, 118-119, Ene.-Jun. 1982, 21-36.

– (1986): «Güiraldes y *Proa*»: *Cuadernos Hispanoamericanos* 432, Madrid, Jun. 1986, 29-38.

– (1988a): «Güiraldes: vida y escritura»: Güiraldes 1988: 237-270.

– (1988b): «Cronología de Ricardo Güiraldes»: Güiraldes 1988: 287-289.

– (1988c): «Una amistad creadora: las cartas de Valery Larbaud a Ricardo Güiraldes»: Güiraldes 1988: 431-462.

BORDELOIS, Yvonne (1999): «Borges y Güiraldes: historia de una pasión porteña»: *Cuadernos Hispanoamericanos* 585, Madrid, marzo de 1999, 19-50.

BORGES, Jorge Luis (1920): «Vertical»: *Reflector* 1, Madrid, c. 1-XII-20; 1997: 76.

– (1923): (Reseña) «Guillermo de Torre – *Hélices* – Madrid, 1923 [Acotaciones (1)]»: *Proa1* 3, Jul. 1923, 1-2; 1997: 174.

– (1925): (Reseña) «Literaturas europeas de vanguardia»: *Martín Fierro* 20, 5-VIII-25; 1997: 210.

– (1926): «Carta a Güiraldes y a Brandán, en una muerte (ya resucitada) de *Proa* (julio del novecientos veinticinco)»: *Proa2* 15, enero de 1926, 26-27; «Carta en la defunción de *Proa*»: *Tamaño1* 85-87; *Tamaño2* 81-83.

– (1927a): «Sobre el meridiano de una gaceta»: *Martín Fierro* 42, 10-VII-27, 357; 1997: 303. (Cf. Torre 1927b)

– (1927b): «A un meridiano encontrao en una fiambrera» (Firmado «Ortelli y Gasset» = Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi): *Martín Fierro* 42, 10-VII-27, 357; 1997: 305. (Cf. Torre 1927b)

– (1927c): «*Martín Fierro* y Güiraldes» <Carta de la redacción del periódico a AdC, a raíz del fallecimiento de Ricardo Güiraldes>: *Martín Fierro* 44-45, 15-XI-27 (aparecido a fines de diciembre de 1927); 1997: 323.

– (1971): Guillermo de Torre»: *Ínsula* 292, Madrid, marzo de 1971, 1.

– (1997): *Textos recobrados, 1919-1929*, Emecé, 1997.

CARRIL DE GÜIRALDES, Adelina del (1924): (Trad.) Jules Supervielle: «El hombre de la pampa; fragmento»: *Proa2* 3, octubre de 1924, 12-17.

– (1925a): «*Les frères Durandeau*, de Philippe Soupault»: *Proa2* 7, febrero de 1925, 53-54.

– (1925b): (Trad.) Valery Larbaud: «Carta a dos amigos»: *Proa2* 8, marzo de 1925, 4-18.

– (1925c): «Pequeño tríptico del tiempo: Ayer. Hoy. Mañana. Complicidad de todas las cosas. La respuesta fiel. Dedicatoria de una vida»: *Proa2* 9, abril de 1925, 9-11.

– (1925d): «*La trompeta de las voces alegres* <de Nicolás Fusco Sansone>»: *Proa2* 10, mayo de 1925, 42-45.

– (1925e-h): (Trad.) Fabre d'Olivet: «Discurso sobre la esencia y forma de la poesía» (en cuatro entregas): e) *Proa2* 10, mayo de 1925, 46-57; f) *Proa2* 11, junio de 1925, 33-43; g) *Proa2* 12, julio de 1925, 51-57; h) *Proa2* 14, diciembre de 1925, 29-35.
– (1925i): (Trad.) Jules Supervielle: «400 atmósferas»: *Proa2* 13, noviembre de 1925, 7-10.
– (1925j): (Trad.) Valery Larbaud: «París de Francia»: *Proa2* 13, noviembre de 1925, 21-26.
– (1925k): «*Le navire d'argent*» (sobre la revista literaria fundada por Adrienne Monnier en Paris): *Proa2* 13, noviembre de 1925, 57-58.
GARCÍA, Carlos (1997): «*Luna de enfrente*: Génesis de un título»: *Variaciones Borges* 3, Aarhus (Dinamarca), enero de 1997, 177-195.
– (1998a): «Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930»: *Variaciones Borges* 5, Aarhus (Dinamarca), enero de 1998, 265-276 (28 asientos).
– (1998b): (Reseña de Trenti Rocamora 1996): *Variaciones Borges* 6, Aarhus (Dinamarca), julio de 1988, 254-258.
GARCÍA, Carlos / VACCARO, Alejandro: *Vida y obra de Jorge Guillermo Borges*. Editorial Proa / Alberto Casares, 1999 (en prensa).
GÜIRALDES, Ricardo (1925a): «Carta a Guillermo de Torre»: *Proa2* 8, marzo de 1925, 38-45; 1962: 760-765.
– (1925b): (Proyecto de carta, para Guillermo de Torre, 27-VI-25, no enviada): 1962: 25-33.
– (1925c): (Reseña) «*Literaturas europeas de vanguardia* (de G. de Torre)»: *Proa2* 13, noviembre de 1925, 15-18; 1962: 643-646.
– (1962): *Obras Completas*. Emecé, 1962.
– (1988): *Don Segundo Sombra*. Ed. Paul Verdevoye. México: Archivos 2, 1988 (texto establecido por Élida Lois).
LARBAUD, Valery: «Sur Borges» (reseña de *Inquisiciones*): *La Revue Européenne*, Paris, diciembre de 1925; «Sobre Borges»: Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, 27-28 (trad. de J.A.).
LECOT, Alberto (1986): *En «La Porteña» y con sus recuerdos*, Rivolín, 1986.
LOIS, Élida: «Estudio filológico preliminar», Güiraldes 1988: XXIII-XLV.
MARTÍN FIERRO: *Martín Fierro*, 2ª época, 1924-1027. Reedición facsimilar, Fondo Nacional de las Artes, 1995 (cf. Trenti Rocamora 1996).
PROA2: *Proa*, 2ª época, 1924-1926 (16 números).
TORRE, Guillermo de (1923): *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Ilustraciones: Barradas, Norah Borges, retrato del autor por Vázquez-Díaz, Madrid, Mundo Latino, 1923, 126 pp.
– (1924a-b): «El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos» (en 2 entregas): a) *Proa2* 4, noviembre de 1924, 38-47; b) *Proa2* 5, diciembre de 1924, 28-44.
– (1924c): «A la Exposición 'futurista' del Van Riel»: *Proa2* 5, diciembre de 1924, 62-63.
– (1925a): «Neodadaísmo y superrealismo (Madrid, diciembre 1924)»: *Proa2* 6, enero de 1925, 51-60; *Plural* 1, Madrid, enero de 1925, 3-7.

– (1925b): «Escolios. La crítica constructora y creadora»: *Plural* 1, Madrid, enero de 1925, 29-30.
– (1925c): (Reseña) Ricardo Güiraldes, *Xaimaca* (Agencia General de Publicaciones, Buenos Aires), *Plural* 1, Madrid, enero de 1925, 31-32.
– (1925d): «Márgenes de ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores. Cuadro de enlaces y procedencias: Juan Ramón Jiménez. Ramón Gómez de la Serna. El papel teórico de Cansinos-Assens»: *Proa2* 10, mayo de 1925, 21-29.
– (1925e): «Oliverio Girondo, un poeta consecuente»: *Proa2* 12, julio de 1925, 18-27.
– (1925f): (Reseña) Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*: *Alfar* 52, La Coruña, septiembre de 1925, 26-27.
– (1925g): «Deportismo y energética, las ideas de Montherlant»: *Proa2* 13, noviembre de 1925, 41-46.
– (1925h): *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
– (1926a): (Reseña) Jorge Luis Borges, *Luna de enfrente*. Poemas: *Revista de Occidente* XI, Madrid, enero-marzo de 1926, 409-441; Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, 32-33.
– (1926b): (Reseña) «Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*», *Revista de Occidente* XIV.41, Madrid, noviembre de 1926, 259-265.
– (1927a): (Reseña) «*Indice de la nueva poesía americana*. Prólogos de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges (Sociedad de publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926)»: *Revista de Occidente* XV.44, Madrid, febrero de 1927, 269-273.
– (1927b): «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» (Sin firma): *La Gaceta Literaria* 8, Madrid, 15-IV-27, 1. (Cf. Borges 1927a, 1927b)
– (1927c): «*Martín Fierro* y Güiraldes» <Carta de la redacción del periódico a AdC, a raíz del fallecimiento de Ricardo Güiraldes>: *Martín Fierro* 44-45, 15-XI-27 (número aparecido a fines de diciembre de 1927); Borges 1997: 323.
– (1927d): «Dos noches <*recte: novelas*> poemáticas» (notas sobre Eduardo Mallea: *Cuentos para una inglesa desesperada*, y Pierre Girard: *Connaissez mieux le coeur des femmes*): *Revista de Occidente* XVII, Madrid, 1927, 117ss.
– (1928): (Entrevista al editor porteño Manuel Gleizer; mención de Borges): *La Gaceta Literaria* 41, Madrid, 10-IX-28, 1.
TRENTI ROCAMORA, José Luis: *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, Serie Estudios, 1, Ediciones Dunken, 1996. (Reseña: cf. Carlos García 1998b).
VACCARO, Alejandro: *Georgie, 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*, Editorial Proa / Alberto Casares, I, 1997.
ZULETA, Emilia de (1962): *Guillermo de Torre*, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
– (1984): «La formación de un crítico (Prehistoria de Guillemo de Torre)», *Revista de Occidente* 37, Madrid, junio de 1984, 99-103.
– (1989): «El autoexilio de Guillermo de Torre», *Cuadernos Hispanoamericanos* 473-474, Madrid, noviembre-diciembre de 1989, 121-133.



Navarrete: *Las niñas toreras. Caricatura de María Guerrero y Sarah Bernhardt*

CALLEJERO



Manuel González Martí «Folchi»: *Caricatura de Vicente Blasco Ibáñez*

Entrevista a Adolfo Sánchez Vázquez

Javier Franzé

—Así como se ha hablado de un «marxismo occidental», ¿entiende que es posible hacer dentro de este último una distinción entre «marxismo europeo» y «marxismo latinoamericano»?

—El calificativo de occidental se dio al marxismo en los años 60 para subrayar la existencia de una versión marxista, que arrancaba del joven Lukács de *Historia y conciencia de clase*, distinta e incluso opuesta a la versión dogmática y metafísica del marxismo soviético. Con ese calificativo se destacaba, asimismo, que era el Occidente europeo, fuera del llamado «campo socialista», donde esa versión —incompatible con la vulgata soviética— se desarrollaba, rescatando el espíritu crítico, humanista y abierto de Marx. La distinción entre «marxismo europeo» y «marxismo latinoamericano» tiene sentido si con esta última expresión se subraya la oposición a un marxismo eurocéntrico, huellas del cual se encontrarían en el propio Marx, aunque su pleno desarrollo se daría, sobre todo, en el marxismo de la Segunda y Tercera Internacional. Se trataba de un marxismo que, al concentrar el protagonismo histórico en Occidente, dejaba fuera de él a los llamados por Hegel «pueblos sin historia» —expresión que hace suya Engels— o, hasta hace poco, conocidos como pueblos del Tercer Mundo. El marxismo latinoamericano propiamente dicho, a diferencia del eurocéntrico, pone en cuestión su falsa universalidad, al incorporar a sus reflexiones una problemática específica. Ciertamente, su especificidad no se opone a conceptos marxistas como los de relaciones de producción, clase, lucha de clases, etc, que tienen una validez general. Ahora bien, un marxismo latinoamericano así entendido, que tiene su exponente más alto en José Carlos Mariátegui, opuesto —incluso en América Latina— a ese eurocentrismo, ha sido hasta hace pocos años en nuestro continente más bien la excepción que la regla.

—En su obra usted ha definido el marxismo como unidad indisoluble de crítica, emancipación, conocimiento y práctica. Si considera posible una distinción entre marxismo latinoamericano y europeo, me interesaría que

analizara esas diferencias en cada uno de esos elementos que para usted constituyen la unidad del marxismo. ¿Considera asimismo que ha habido una diferencia entre ambos marxismos a la hora de reunir esos cuatro elementos?

—Ciertamente, mi concepción del marxismo, que se remite sobre todo al Marx de las *Tesis sobre Feuerbach*, comprende esos cuatro aspectos o elementos fundamentales en unidad indisoluble. A mi modo de ver, las fallas teóricas de ciertos marxismos y las consecuentes fallas en la práctica, estarían en haber olvidado o excluido —con la absolutización consiguiente— alguno o algunos de esos elementos. Así ha sucedido con las interpretaciones cientificistas, humanistas abstractas o practicistas del marxismo. Concebido en su unidad, como crítica, conocimiento de lo existente y proyecto de emancipación fundado en ese conocimiento que se aspira a realizar, sería válido tanto para el marxismo europeo como para el latinoamericano. Las fallas teóricas y prácticas —al no observarse esa unidad— se han dado tanto en Europa como en América Latina. Ahora bien, las peculiaridades de esa unidad y el peso específico de cada elemento en ella, impone diferencias de acuerdo con las circunstancias de lugar y tiempo en que se dan. Por tanto, sólo tomando en cuenta esas diferencias podría considerarse la peculiaridad de cada elemento en un momento dado. Diferencias no sólo entre América Latina y Europa, sino en la propia América, de un país a otro, de una situación a otra. Pero estas diferencias no podrían —no deberían— romper esa unidad, si el marxismo se concibe como un proyecto de transformación práctica, efectiva del mundo, exigido por la crítica de (o inconformidad con) lo existente, y basado en un conocimiento de la realidad (de las posibilidades de transformación inscritas en ella).

—Para continuar con las posibles diferencias entre el marxismo europeo y el latinoamericano, ¿considera usted que una razón para tales desemejanzas podría ser que la teoría de Marx está ajustada a la realidad europea y no a la latinoamericana y además que esta última —merced a la filosofía de la historia presente en la reflexión marxiana— aparecía en un segundo plano, casi como una anomalía en la lógica del desarrollo histórico? ¿Cómo afectó esto en el encuentro entre marxismo y realidad latinoamericana?

—Aunque en las respuestas anteriores se aportan algunos elementos a sus preguntas, éstas por su complejidad requieren ser abordadas más ampliamente. En primer lugar, hay que subrayar que los marxismos euro-

peo y latinoamericano, por responder a situaciones históricas distintas, aunque compartan necesariamente aspectos comunes, muestran a su vez notables diferencias que un marxismo eurocéntrico pasa por alto en su visión de América Latina. Mariátegui las tuvo muy en cuenta al incorporar la problemática indígena en su interpretación de la realidad peruana. Que ese marxismo eurocéntrico, que llega a ser dominante en América Latina —no obstante la excepción de Mariátegui— tiene sus raíces en el propio Marx, en su concepción de la historia, es innegable. También lo es que Marx rectifica esa concepción lineal de la historia que transforma lo particular —el desarrollo del capitalismo europeo— en ley universal. Y la rectifica al oponerse a la transformación de su teoría del capitalismo europeo en una filosofía universal de la historia. De ahí que, después de haber justificado histórica —no moralmente— el papel «civilizador» de Inglaterra en la colonización de la India, o de haber aprobado incluso la invasión de México por los Estados Unidos (1847), Marx haya rectificado en sus escritos tardíos su visión —de acuerdo con su concepción occidentalista o eurocéntrica de la historia— de las relaciones entre pueblos «civilizados» y «ahistóricos» o «atrasados». Así se desprende, sobre todo, de su correspondencia con los populistas rusos, en cuanto a su concepción de la historia del capitalismo, y en sus escritos sobre Irlanda, por lo que se refiere a las relaciones entre los pueblos, rectificaciones perfectamente aplicables a América Latina. De este modo, Marx daba su verdadero lugar a lo que se presentaba como una anomalía del desarrollo lineal y a la vez eurocéntrico de la historia. La II y III Internacionales nunca tomaron en cuenta esta rectificación de Marx, que en América Latina —sin conocer los textos de Marx— se hace presente en Mariátegui. En verdad el desencuentro a que conducía la visión eurocéntrica, no sólo afectaba a la teoría que, en este continente, se convertía en un simple «calco» de la europea, sino que tuvo consecuencias prácticas al imprimir su sello en una estrategia basada en una falsa visión de la realidad latinoamericana. Sólo en los últimos tiempos ha sido corregida esa estrategia en la medida en que el marxismo se ha ido liberando de los corsés que durante largo tiempo lo aprisionaban. A éste han contribuido, la Revolución Cubana cuando representaba un verdadero escándalo teórico y práctico para el marxismo «ortodoxo» soviético, y el derrumbe del «socialismo real» inspirado y justificado por ese marxismo.

—En cuanto a las prácticas políticas que el marxismo ha tomado en América Latina y en Europa, especialmente luego de la segunda posguerra, ¿considera que hay diferencias entre ellas a la hora de valorar la herencia liberal? ¿Puede decirse que en Latinoamérica se ha dado un

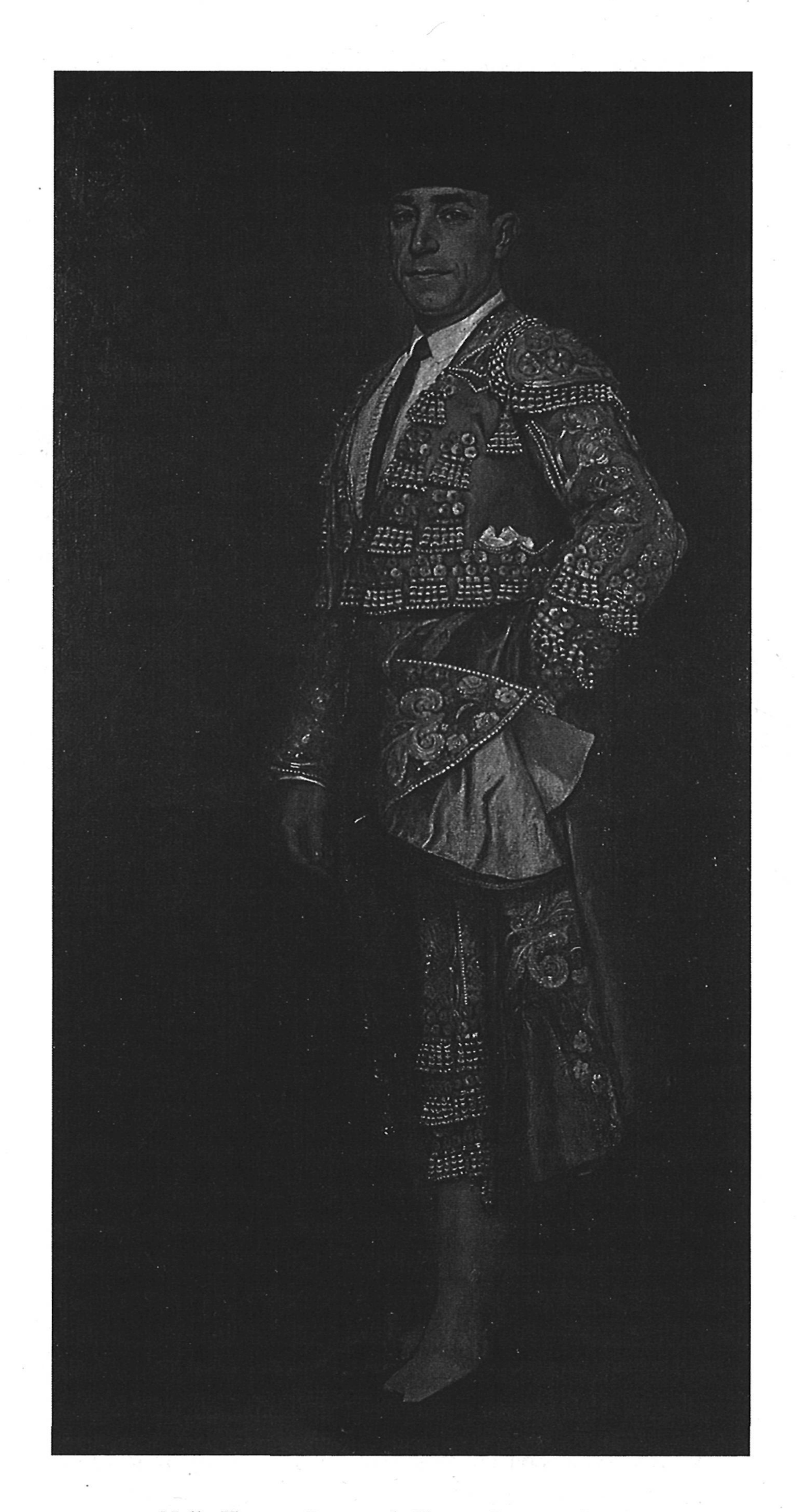
acercamiento entre izquierda y nacionalismo mayor que en Europa y que esto ha influido en la estigmatización del liberalismo político como ideología de las oligarquías?

—En su pregunta se involucran las diferencias entre Europa y América Latina en las relaciones entre marxismo y liberalismo, y entre la izquierda y el nacionalismo. Por lo que se refiere a la primera, hay que partir del reconocimiento de que si bien el marxismo es incompatible con el liberalismo económico —y no digamos con su fase actual neoliberal— no lo es tanto con el liberalismo político que proclama la liberación y la soberanía del individuo (recuérdense a este respecto los textos «individualistas» de Marx). Pero, a diferencia del liberalismo político burgués, el marxismo considera que esa liberación es inseparable de la liberación de los demás, o sea de una verdadera emancipación social, así como de la transformación de las condiciones sociales que generan ese individualismo egoísta y posesivo. En América Latina el liberalismo ha conocido largos eclipses bajo el imperio de regímenes dictatoriales o autoritarios o de su manipulación por las oligarquías. De ahí la necesidad tanto de valorar la herencia liberal enriqueciéndola con el contenido social de que carecía así como de denunciar la manipulación oligárquica de que era objeto. En cuanto a la relación entre izquierda y nacionalismo, la diferencia entre Europa y América Latina es más marcada. En Europa, incluso cuando se presenta con un ropaje izquierdista, el nacionalismo ha tendido y tiende a ser excluyente. La afirmación de la propia identidad entraña la negación o exclusión de la identidad del otro, o la reducción de ésta a la propia. En América Latina, el nacionalismo auténtico —y no el de la simple retórica de gobiernos populistas o autoritarios— significa la afirmación de la identidad propia ante aquellos que históricamente (el imperialismo yanqui) no han hecho más que negarla. Se trata, por tanto, de un nacionalismo liberador que, lejos de excluir, supone el reconocimiento del otro, aunque este reconocimiento pase necesariamente por la defensa de la identidad nacional. No es casual que en América Latina no se hayan dado históricamente las guerras, intervenciones, invasiones con las que el nacionalismo, en Europa, ha buscado la exclusión del otro.

—Las reflexiones de Mariátegui y de Juan B. Justo pueden ser consideradas entre las más importantes, si no las claves del marxismo latinoamericano. Sin embargo, hay diferencias notables entre ambas, ya que la primera enfatizó la «especificidad» latinoamericana, mientras que la segunda se centra en la noción de un mundo capitalista que, por su carácter unifi-

cado, presenta básicamente los mismos problemas al movimiento obrero de todos los países. ¿Significaría esto que el marxismo no es un cuerpo coherente de pensamiento?

—Ciertamente, las reflexiones de Justo y Mariátegui, siendo ambas muy importantes, son sustancialmente diferentes en cuanto al lugar que ocupa, en una y otra, la realidad latinoamericana. ¿Significa esto que las diferencias en el marxismo que se ha hecho en América Latina, claramente expresadas en las reflexiones de Justo y Mariátegui, no hacen de él un cuerpo teórico coherente? Si por eso se entiende un sistema cerrado de pensamiento que excluye la diversidad y pluralidad de interpretaciones en su seno —como era el cuerpo teórico que se presentaba como «marxismo-leninismo» (un bloque teórico sin fisuras que excluía el pensamiento de un Lukács, un Gramsci o un Mariátegui), el marxismo latinoamericano no puede admitir semejante coherencia. Ahora bien, si por ésta se entiende la asunción de sus principios o aspectos medulares y la pluralidad en la interpretación y concreción de ellos, la coherencia del marxismo latinoamericano admite diferencias cuya justificación o validez, en la libre confrontación de sus ideas, tendrá por base la prueba decisiva para un marxista: la práctica, en el movimiento de lo real.



Nelly Harvey: *Retrato de Vicente Pastor y Durán*

ARCO 1999: la cuesta de enero

Mireia Sentís

Después de dedicarle la mayor ilusión y cuatro años de mi adolescencia a la pintura, tomando clases particulares con dos profesores a cual más bohemio, colgué los pinceles. No pude soportar el no ser capaz de arrancarle a mi paleta ninguna visión que no tuviese delante. Me autodescalifiqué por falta de imaginación. Cuando doblé la edad, se me ocurrió poner en imagen una idea y eché mano de la única técnica que todos, más o menos, practicamos: la fotografía. Así obtuve imágenes que no existían antes de que yo las creara y logré comunicar lo que quería. No dejó de causarme perplejidad el hecho de no ser capaz de pintar algo inexistente pero sí de fotografiarlo. Desde entonces comprendí que lo que siempre había buscado en el arte no era deleitarme con imágenes sino ejercitar el pensamiento. Sin embargo nada me había preparado para ello. Me atrevería a decir que todo el mundo aprende a mirar obras de arte a través de palabras que hablan de lo visual y no de lo mental, del oficio y no de la inteligencia, del placer y no del esfuerzo, de lo bonito y no de lo inquietante. Más que funciones corporales, ver, observar y contemplar constituyen actividades espirituales, y sólo a través de sus ambiguos caminos es posible acceder a los dominios del arte.

ARCO, la gran feria de arte española, debería representar para los artistas un evento que alimentara esos caminos. Y resulta un tanto difícil para el público que sigue esta semana artística, enterarse del punto de vista de los artistas, ya que de ellos se tienen escasísimas noticias directas entre los escritos que inundan la prensa. Sabemos, más o menos y antes de que la feria abra sus puertas, cuántas galerías españolas participan en ella, cuántos países han acudido, cuántos proyectos especiales podremos ver, el número de artistas representados. Muy pronto sabemos también si en el ámbito económico va mejor o peor que el año anterior, qué galerías venden más, cuáles no están contentas de la organización, cuántos espectadores acuden diariamente a la feria y cuántos de ellos son coleccionistas. Opinan públicamente los directivos de la feria, los galeristas y los críticos.

Personalmente, sigo este alud de información con el mayor interés. Sin embargo, año tras año, echo a faltar la voz de los artistas, sector base de la

feria. Es paradójico que el colectivo en torno al cual gira ese gran carrusel, se quede entre bastidores. Sólo de viva voz y por los pasillos pueden conocerse sus opiniones, impresiones, alabanzas o quejas. Y, en general, únicamente a condición de ser también artista, ya que nunca he visto a un periodista, crítico, espectador o coleccionista entablar una conversación más que pasajera con los artistas, quienes deambulan por el recinto charlando entre ellos e intentando descubrir alguna obra que les estimule. Cosa que no resulta fácil.

Cuando la economía está saneada y el arte, de moda, no depende de la feria gran parte de la supervivencia anual de las galerías, y éstas se pueden permitir apostar en serio por un número muy reducido de artistas. Es entonces relativamente fácil conocer en su conjunto el trabajo de un creador. En consecuencia la feria cobra vida y adquiere sentido para los artistas. Por el contrario, cuando las galerías tienen que exponer muchos objetos vendibles a fin de amortizar el elevado gasto que siempre supone una feria, el espacio se convierte en algo parecido a un zoco, donde los galeristas manifiestan su nerviosismo por la reacción del público —considerado sobre todo como posible comprador—, y los artistas, su preocupación por no resultar rentables a sus galerías y verse así excluidos del evento en años sucesivos. Durante la pasada edición de ARCO, y pensando en este artículo, me dediqué a hablar con ellos. En general mostraban su extrañeza ante mi interés por conocer, no su opinión respecto a la vertiente económica, sino anímica. La verdad es que no habían pensado demasiado en ello, ya que dan por descontado el hecho de que ARCO es esencialmente un mercado. ¿Por qué pedir peras al olmo?

El pintor Carlos Bloch tiene claro que es una feria de galeristas y que como tal cumple bien su función y cubre huecos importantes: «A nuestro país llega relativamente poca información y disponemos de poco dinero; por eso mucha gente sólo compra en ARCO. Son pequeños coleccionistas que de ARCO en ARCO van formando su colección, ya que sin necesidad de viajar, disfrutan de una amplia selección. La prueba es que, después de la semana de ARCO y durante varios meses, las galerías venden poco. Es como una especie de cuesta de enero artística».

El fotógrafo Chema Madoz considera ARCO como una especie de fiesta prolongada donde tiene ocasión de charlar con un montón de amigos y conocer a gente nueva. Además, sus resultados comerciales son positivos y se ha percatado de que parte de los interesados en su obra la han descubierto a través de esta feria. A pesar del batiburrillo, del exceso y del amontonamiento de obras, y a pesar de que no pueda verse nada con un mínimo de intimidad y de que resulte prácticamente imposible sumergirse en el mundo de cualquier artista, siempre descubre un par de cosas que le interesan.

El también fotógrafo Alberto García-Alix empieza declarando abiertamente que la feria «le importa un carajo»; pero a medida que avanzamos en la conversación se va acalorando y deja aflorar parte de la frustración que yo misma experimento: «Mira, nenita, ninguna feria ha reflejado nunca el mundo del artista. Las ferias son mercados y, por lo tanto, la pasión no tiene cabida en ellas. Aquí impera el cartón piedra. Los *stands* están obligados a poner una mesita, las azafatas a vestir uniforme y la música, prohibida. Si yo tuviera un *stand*, pondría unas chicas maravillosas bailando la música emitida por sus *walkman*. ¡Ya verías cómo le parecería entonces a la gente estar escuchando música! Puede que, como dicen, este año se venda más que otros, pero todo resulta insulso. Los artistas no contamos más que como relaciones públicas de las galerías. Se cree en el artista que genera dinero, pero no en el valor de su alma. Pensándolo bien, la única solución sería quemarlo todo y ponernos a bailar alrededor de la hoguera».

Otro fotógrafo, Ciuco Gutiérrez, aporta uno de sus meditados análisis: «ARCO no es lo que anuncian. Se presenta como un acto cultural de lujo, cuando en realidad es un mercado normal y corriente donde las galerías no escogen necesariamente lo que les gusta, sino que se rigen por criterios de «¿qué se venderá mejor?». Por lo tanto, cualquier obra es desnudada de su poesía y presentada como mero objeto de consumo. Y como lo que se consume es lo «de moda», las galerías intentan ofrecer lo que prepondera. El resultado es el mimetismo artístico. Todo se banaliza, todo se convierte en anécdota y en una verdadera feria de trivialidades, en la que, además, si no estás, no existes. La organización general se establece totalmente al margen del artista. Las obras en sí son lo último que interesa. El primer lugar lo ocupa todo lo que las rodea. Por ejemplo: la fundación Coca Cola está interesada en gastarse los treinta millones que dedica a comprar obra plástica en ARCO, porque aparece publicado en toda la prensa. En el fondo, es una maniobra publicitaria a muy buen precio. El resto del año ni se acercan por las galerías. El artista no tiene forma de saber si vende porque su obra interesa de verdad, o por el solo hecho de estar colgado. Siempre que vendo alguna pieza me hago esa misma pregunta. Por otra parte, los precios de las obras están en función del espacio específico: «si tanto cuesta el metro cuadrado y tantos metros tengo, a tanto debo vender». Ésta es la lógica imperante. ARCO no ofrece una panorámica real de lo que están produciendo los artistas. La panorámica, en todo caso, es sobre aquello que tiene salida comercial. Así no podemos extraer ninguna conclusión de carácter artístico».

O sea, que a pesar de que los artistas no se sientan incómodos en ARCO, sí parecen estar de acuerdo en que la feria constituye un foro donde las exigencias comerciales y las artísticas no sólo no se aúnan, sino que más bien

están en franca oposición. Y si uno de los requisitos de la creación artística es pensar menos en lo que se debe hacer y más en lo que se debe ser, entonces ARCO resulta, para los propios artistas, el lugar menos idóneo no sólo para alimentar su imaginación, su espíritu y su sentido crítico, sino para establecer un diálogo con la obra de otro o con su propia conciencia.

La sensación de insignificancia que experimenta un artista ante la infinidad de obras, no hace desaparecer precisamente la frustrante sospecha de que quizá se esté engañando a sí mismo convirtiendo la creación en el centro y razón de su existencia. Sin embargo, no cabe la menor duda de que el arte ha sido siempre una fuerza motriz subterránea. Sólo algo oculto —apartado de lo público y del desgaste que eso significa— genera inspiración. La difusión trae consigo una pérdida de densidad.

Como en la industria cinematográfica, un efecto especial de vez en cuando impresiona, pero uno tras otro conducen irremediablemente a la monotonía. La proliferación no se resuelve en una suma, sino en una resta. La rareza es algo indispensable y se necesita tiempo —y hasta silencio— para apreciar la belleza desde una perspectiva totalmente nueva. En contraste con el agotamiento que produce en el espectador una feria como ARCO, la máxima de Wittgenstein —«En arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada»— adquiere un agudo e hiriente sentido para el artista.

Carta de Brasil
Brasilia: una ciudad sin museos y con políticos

Horacio Costa

Un fin de semana en la Capital Federal ha motivado las observaciones que siguen sobre esta ciudad. Brasilia tiene una mística propia y no deja de ser una ciudad agradable para una parte de los habitantes que viven en ella. Entendámonos sobre estos dos tópicos. En cuanto a la mística propia, se debe al hecho de ser la capital de los brasileños edificada hace cuarenta años, tras haber tenido, durante dos siglos, una existencia de papel. En realidad, en cuanto a su origen, Brasilia es un proyecto iluminista que toma forma, lo que no es sorprendente, en el auge de la vanguardia internacional en versión local. Fue concebida en la época de la *Inconfidência Mineira*, por aquellos colonos insurgentes —en Minas Gerais— contra la administración portuguesa, imbuidos tanto de filosofía francesa como del éxito de la Revolución Americana. Propugnaron un cambio de la capital de las zonas marítimas hacia el interior del país, tanto por razones estratégicas, explicables en el caso de una época en que Río de Janeiro podría ser asediada desde el mar por la armada portuguesa, como también por la visión de que, para que Brasil pudiera estructurarse como país sería necesaria la ocupación de su gran masa territorial desde el interior.

A pesar de que la *Inconfidência Mineira* haya sido aplacada a hierro y fuego, la idea de que la construcción de la capital del país independiente debería localizarse lejos del mar, creció en importancia: ya en 1823 José Bonifacio de Andrada y Silva, el poderoso primer ministro de Pedro I, recomienda la construcción de la nueva capital, sugiriendo el nombre: Brasilia. El proyecto es incorporado en la constitución republicana de 1891; su realización, en la media en que las diferencias regionales entre las economías del Nordeste y del Sur se aguzaban, se hacía imperioso. Cuando Juscelino Kubitschek, ayudado por la bonanza económica de la posguerra y escudado por un expresivo margen electoral, propuso cambiar la capital de Río y edificar la soñada capital de todos los brasileños, pocos fueron, salvo los cariocas acostumbrados a los beneficios de la proximidad con el poder, los que discreparon de su decisión.

En cuatro años, la ciudad fue levantada siguiendo un proyecto originalísimo de Lúcio Costa, el urbanista corbuseriano que ganó el concurso

público celebrado en 1956, y ya en 1960, más exactamente el día 22 de abril, fecha del 460 aniversario del descubrimiento del Brasil, fue realizada la primera transmisión en directo, y de larga distancia, desde la meseta central, para, con un espíritu épico, mostrar a los brasileños poseedores de una televisión la primera misa en la mítica capital que se inauguraba. Me acuerdo bien de eso. Tenía cinco años y mi padre aún vivía: en la biblioteca de casa, en el barrio de la Aclimação, en São Paulo, hizo que todos nos situáramos frente al aparato de TV, dando ejemplo. Se trataba, de hecho, de una verdadera refundación, una fundación definitiva de la patria. Kubitschek, que no era bobo, y la Iglesia católica, que nunca lo fue, sacaron el mayor provecho del acontecimiento. La sencilla cruz de madera, a cuyos pies se ofició la misa, se encuentra hoy en lugar destacado de la catedral de Brasilia, una verdadera joya de la arquitectura, proyectada por Oscar Niemeyer.

Como esta anécdota permite suponer, la inauguración de la Capital Federal se dio en un ambiente popular de alta emotividad, y caracterizó uno de los pocos momentos de verdadero consenso nacional a lo largo de nuestra historia marcada por disensiones interregionales.

Apenas estabilizada la idea de otorgarnos una nueva capital nacional, cuatro años después la ciudad proyectada para funcionar en el contexto de una sociedad igualitaria, o el camino de resolver sus crónicos problemas de esquizofrenia social, sufría el primer golpe, con la llegada de los militares en 1964. En el caso específico de Brasilia, este golpe de Estado fue aún más simbólico que real: la ciudad construida para unir a los brasileños revelaba su terrible rostro al pasar a representar el lugar en el cual se llevaban a cabo los procesos, a partir de los aparatos de inteligencia y control en ella localizados; el de la división (para comenzar, la de los ciudadanos llamados normales y la de los «subversivos», todos aquellos que por una razón u otra criticaban al régimen).

A cuarenta años de su fundación, la mística de Brasilia se invirtió. Quizás suceda aquí lo mismo que en cualquier país: si catalanes y vascos tienen en común la aversión por Madrid, de igual manera los habitantes de ciudades tan dispares como Bombay y Los Ángeles rechazan las capitales de la India y de los Estados Unidos. En resumen, tal vez toda federación esté inclinada a tener su centro constantemente escrutinizado y repelido por los habitantes de regiones que sienten disminuido su poder por la administración central, y no se pueda nunca acabar con esta condición. No somos excepción a esta regla: con razón o no, casi todos los brasileños (especialmente los del Sur, ciertamente) guardan resentimiento con relación a Brasilia; algunos no lo tienen, y aquí entramos en el segundo de los tópicos.

En lo que se llama el «Plano Piloto», esto es, en la ciudad proyectada por Costa y embellecida por Niemeyer, la cualidad de los servicios urbanos es sorprendentemente alta. En todas partes hay jardines y gran número de árboles, lo que ayuda a minimizar los efectos del sol fuerte que luce la mayor parte del año. Sin problemas de tránsito ni de polución atmosférica o visual, la población del Plano Piloto puede gozar en cualquier momento del día no sólo de las vistas sino también del fácil acceso al lago artificial que la circunda, en cuyos márgenes fueron construidos *clubs* de ocio y de deporte. La población es variada y, como era de esperar, allí viven ciudadanos originarios de todos los estados del país componiendo un colorido mosaico. Finalmente, al contrario de todas las capitales brasileñas, en mayor o menor escala afectadas por el crecimiento de la violencia urbana, Brasilia aparece como un oasis de tranquilidad, y sus tasas de muertes violentas se cuentan entre las menores del país (es, sin embargo, un lugar de suicidas: los brasilienses, que se matan poco entre ellos, se suicidan en número alarmante).

En el Plano Piloto se vive bien, sin duda, y más o menos de acuerdo con lo preconizado por el proyecto original de la ciudad. En esta carta no quiero desarrollar el tema del contraste entre los habitantes de este oasis burocrático frente a las condiciones que predominan en la población que habita las denominadas «ciudades satélites», las cuales se abren a otra mitad del millón de habitantes de la Capital Federal. En este cordón de ciudades-dormitorio, construidas sin ningún plano urbanístico, vive en su mayoría el segmento pobre de la población brasiliense, los que prestan servicio a mitad de precio. Erróneamente se creó el hábito de referirse a estas ciudades como ejemplos del «Brasil real», como si Brasilia no lo fuese, como si la Capital Federal existiese apenas en una especie de *wonderland*. La expresión me parece acentuadamente infeliz, porque excluye de Brasilia su primera cualidad: la de haber sido realizada, la de ser, por fin, *real*. Ciertamente, debido a su fuerza de mito generador, Brasilia no puede ser destituida de su identidad, la de ser la capital administrativa de un gran país y la de haber sido realizada como un proyecto nacional alentado por varias generaciones; cualquier intento en este sentido peca de miopía cuando no de negación infantilista.

Es por tanto, sobre el Plano Piloto que incidirá mi crítica, y es apenas una de las muchas que podría hacer. Además de las pocas informaciones que aquí he desarrollado, tal vez sea necesario recordar que Brasilia, *grosso modo*, tiene la forma de un pájaro con las alas abiertas: en ellas se dispusieron las zonas de viviendas y de servicios, y en el cuerpo del ave se sitúa una gran explanada central de varios kilómetros de largo por varios cientos de metros de ancho: en ellas se localizan los edificios de la admi-

nistración federal. En la parte más monumental de esta explanada están los bloques de los ministerios, teniendo como punto focal el Congreso Nacional, cuya silueta gemela se volvió una de las imágenes más conocidas del Brasil. Detrás de la mole del Congreso, en una plaza menor y abierta por uno de los lados a la silueta de la meseta y del lago, están las sedes del Ejecutivo y el Judicial, la plaza de los Tres Poderes. La semiología no podría ser más preclara. Quien manda en el Brasil, parece decir el conjunto dispuesto por Lúcio Costa y proyectado por Niemeyer, es el pueblo representado, altaneramente, en el Legislativo.

Muy bien, *bravo, bravissimo.* La Explanada de los Ministerios, perfectamente ordenada, abriga la élite de los funcionarios públicos del país. Su origen retórico-espacial remite a los grandes espacios administrativos proyectados por el poder en Occidente para su representación: recuerda el conjunto de las Tullerías y al Louvre; todavía, si quisiéramos, de manera más frágil y distante, remite a los espacios públicos de las capitales de los imperios de la antigüedad. Entretanto, en primer lugar, recuerda al «Mall» de Washington, proyectado por L'Infant para desempeñar funciones reales y simbólicas, y cuya simiente, de manera tan clara como en Brasilia, se encuentra en la idea del ágora ateniense, finalmente origen y raíz de todo.

Como dije, hay mucho que se puede criticar en la concepción de Brasilia: la excesiva compartimentación de las funciones urbanas, generadoras de monotonía; la división social por estratos, generadora de sutiles formas de segregación; la excesiva dependencia del transporte individual para los desplazamientos en las grandes distancias, resultado del trazado urbanístico, etc. «Brasilia no tiene esquinas», decían los primeros pobladores de la ciudad, los burócratas trasladados contra su voluntad desde Río de Janeiro, nostálgicos del bullicio de una ciudad «normal» y, además, portuaria. Estos temas, estas críticas ya fueron, por decirlo así, instituidas: de tan repetidas perdieron significado.

Hoy, Brasilia tiene vida nocturna, bares y restaurantes en abundancia, la compartimentación y la especialización del espacio se ablandaron y el recurso a un metro de superficie disminuyó la dependencia colectiva del medio de transporte privado; si la cuestión de las esquinas no puede ser resuelta, la insistencia de algunos en esta crítica un tanto alevosa (finalmente, ¿qué importancia tienen?), pasó a revelar, *tout court*, su actitud prejuiciosa.

De cualquier forma, fueron muchas las cosas que cambiaron y mucho el polvo que se asentó, pero Brasilia todavía no tiene museos. ¿Por qué? ¿Los tendrá algún día? Si estas preguntas no son retóricas, las respuestas sin duda son alarmantes. Antes de nada, conviene decir que el proyecto original preveía la construcción de al menos un museo —de arte moderno, lógi-

camente, no fuera que el impoluto espacio de Costa y Niemeyer fuera manchado por, digamos, lo delicado de una tela de un pintor flamenco—, cerca del Palácio da Alvorda, donde vive el presidente. Pero desde hace algunos años incluso este museo se encuentra cerrado, y los letreros que lo señalan, en las márgenes de las desoladas avenidas, parecen conducirnos a ninguna parte.

En vez de (al menos) un museo digno de este nombre, el poder se preocupó de edificar mausoleos, algunos reales y otros, por decirlo así, metafóricos. En la primera categoría se encuentran el del fundador de Brasilia y el del hombre que garantizó la transición del poder militar al civil, hace quince años, Juscelino Kubitschek y Tancredo Neves respectivamente. En la segunda, entre muchos ejemplos, mencionemos los suntuosos anexos nuevos del Judicial y del Tribunal Supremo de Justicia, cuyas resplandecientes fachadas no se asocian con la deseada autonomía de este poder, antes revelan su permeabilidad a esquemas más o menos encubiertos de corrupción y favoritismo: para el buen entendedor, significan verdaderos mausoleos de la justicia.

Pero nada de museos-museos. Repito la pregunta: ¿Por qué? Cavilando sobre el tema, *in loco*, y aquí en São Paulo, se me ocurren dos posibilidades alternativas. La primera es que Brasilia en sí, como hecho, para lo que la determinaron y planearon en la forma en que se dio, es un museo: un inmenso museo a cielo abierto, cuyo epíteto podría ser «el mayor del mundo», para usar esta expresión tan cómica y tan del gusto de los nacionalistas brasileños. La ausencia de museos en Brasilia — o de un único museo— apuntaría por tanto hacia una visión, alentada por su propia mitología mesiánica, de su autoperfección, de su insuperable, *endémico* (no se me ocurre otra palabra) narcisismo vanguardista. La ausencia de museos podría ser interpretada de la siguiente forma: ¿para qué tenerlos en una ciudad cuya estirpe se remonta a Karnak y Persépolis, cuyo pensamiento bebió de las más altas lecciones humanísticas, cuya estética sumariza la pintura y la arquitectura occidentales, y cuyos dichosos ciudadanos viven en constantes escenarios dignos de De Chirico? Si alguien respondiera que le gustaría ver este acervo representado en algún lugar, uno de esos dichosos podría responder: pues que vaya entonces a una biblioteca (pero ¿dónde se encuentra?)

La segunda alternativa nos lleva a consideraciones aún más duras. A guisa de referencia, y para abreviar mi argumentación, recordemos un poco el ya mencionado «Mall» de Washington. El centro de la capital norteamericana está organizado en función de una larga explanada, circundada por la administración federal, de la cual la de Brasilia es, por decirlo así, una continuación y una ampliación en «moderno». Como en Brasilia, el punto

focal de este «mall» es el edificio del Congreso, en la colina del Capitolio; en ascenso en el caso de la capital norteamericana, en descenso en la brasileña, siempre valorando esta disposición espacial la perspectiva monumental. A lo largo de la explanada y en las calles adyacentes, como en Brasilia, en Washington están dispuestos los principales ministerios e instituciones federales; en ambas ciudades, el despacho del Ejecutivo se da en uno de sus extremos (la diferencia radica en que la Casa Blanca acumula funciones de residencia y despacho, divididas en Brasilia en edificios apartados entre sí).

Si todo esto tiene en común las concepciones de los espacios centrales de ambas capitales, justamente el tema que me lleva a escribir esta carta es lo que las diferencia. En Washington, a la derecha del Congreso se encuentra la Galería Nacional; atrás, a la izquierda, se localiza la Biblioteca del Congreso. Además de esto, sería engorroso enumerar las instituciones culturales que, literalmente, ocultan a los edificios de la administración federal, tales como el Instituto Smithsonian, el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo Nacional de Historia Americana, el Museo Nacional de Arte Americano, el Hishhorn Museum y la Galería Corcoran, entre otros. Tras esas fachadas de esas instituciones dedicadas al arte y a la memoria del país se encuentran edificadas aquellas de carácter burocrático y administrativo, algunas de ellas antes internacionales que federales, como el afamado Banco Mundial, que constituye uno de los más temidos nadires de países crónicamente endeudados, como es el nuestro. Así pues, el «Mall», sin haber sido originalmente pensado de esa manera, poco a poco fue asumiendo la función de espacio de representación no sólo del poder político, sino también cultural, y de la memoria humana, de la nación norteamericana, con todo lo que ésta tiene de omnívora.

En Brasilia, el poder vence siempre. Esto revela la retórica espacial. Todo funciona como si la nación no produjese cultura, como si el segmento de la población que se dedica a ella no mereciese estar a la altura, en términos de esa retórica espacial, de los demás estadios. En la Explanada están la iglesia, los inmensos ministerios, y algunos poderes *de facto*, como el ejército y —cerca de ahí— el Banco Central (en el cual, por hablar de ello, funciona una pequeña galería de cuadros que llaman museo). Hasta la televisión, el cuarto de los poderes de las sociedades posmodernas, está altivamente representada por la enorme torre de transmisión, situada en una de las cabezas de la gran explanada. El universo de la cultura, entre tanto, se refleja solamente en la dudosa mole del teatro Nacional, cuya utilización es discontinua, débil: en Brasilia no hay compañía de ópera ni de ballet oficiales, y el teatro nacional no cuenta con una *troupe* estable.

Pero yo quiero hablar de museos. Además del hecho más obvio, el de que una sociedad sin ellos no se puede presentar como completa, queda una consideración final que hacer. Sin museos, el mundo contemporáneo se expone continuamente al terrible proceso de deshumanización que nos amenaza a todos por igual, a los miembros de las sociedades llamadas desarrolladas y a las llamadas en desarrollo. Los museos son, hoy, espacios de alta importancia, no sólo porque en ellos está una parte del archivo milenario, estable, de los pueblos, sino también porque, en las últimas décadas, sus espacios pasaron a ser propositivos, transformadores, *vivos*. Esto es, espacios de rescate y generadores de humanidad.

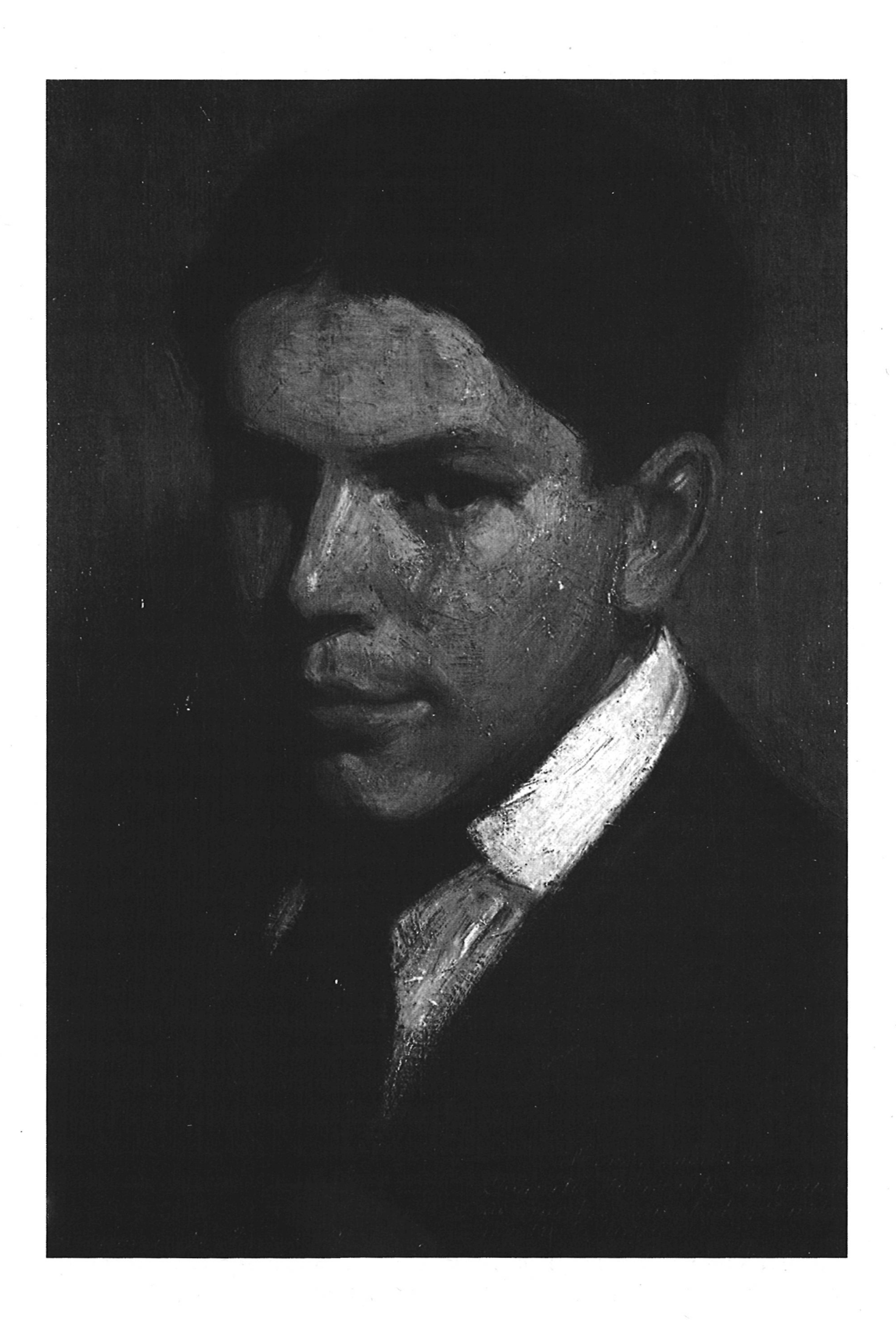
Realmente, hoy en día, los museos representan tan bien o quizás mejor, el espíritu del espacio urbano colectivo, del ágora ateniense. Hoy en día una ciudad sin museos no puede esperar desarrollar el espíritu ciudadano de sus habitantes. *Mutatis mutandi*, una ciudad sin museos parece querer decir que tiene miedo del espíritu ciudadano de sus habitantes.

De esto, de esta verdad del mundo contemporáneo, ninguno de nuestros políticos parece haberse dado cuenta en relación a Brasilia. En los fines de semana, nadie tiene nada que hacer bajo el sol cáustico del Planalto Central brasiliense, salvo visitar los *shoppings* de moda o ir a los clubes del lago. Imagino que irán también a las iglesias (Brasilia es una ciudad llena de sectas y experimentos religioso-sincréticos). Los políticos, en cambio, siempre están ocupados: deben continuar en las tardes de los domingos su incansable servidumbre a los laberintos del poder. Pero, ¿y los que no son políticos o no profesan la misma obsesión?

Clarice Lispector en 1970 (*A descoberta do mundo*, 1984), resumió la Capital Federal de la siguiente manera: «Fue construida sin lugar para los ratones. Toda una parte nuestra, la peor, exactamente la que tiene horror a los ratones, esa parte no tiene lugar en Brasilia. Ellos quisieran negar que la gente no sirve. Construcciones con espacios calculados para las nubes. El infierno me entiende mejor». Quisieran negar que la gente no presta: en resumen, que somos humanos, llenos de memoria, con ansias de otras, multiplicantes, contradictorias.

Probablemente en el infierno haya museos. En Brasilia, no. Hay políticos. Brasilia, una ciudad sin museos y con políticos.

Traducción: Juan Malpartida



Julio Romero De Torres: *Juan Belmonte* (1909)

Carta desde Inglaterra
Sobre poetas laureados

Jordi Doce

¿Quién será el próximo *Poet Laureate*? Ésta es la pregunta que asoma una y otra vez a las muy parcas páginas de cultura de los diarios ingleses desde que la inesperada muerte de Ted Hughes acaparara sus titulares a finales del pasado octubre. Fiel a su amable lema de «a rey muerto, rey puesto», el gremio periodístico no tuvo inconvenientes en combinar la necrológica del autor de *Birthday Letters* con cábalas tempranas sobre su posible sucesor (o sucesora). Aún no se había apagado el eco de una muerte de la que tardaríamos en reponernos, por inesperada, por incongruente con la figura vigorosa de su víctima, cuando ya había columnistas entretenidos en confeccionar ingeniosas listas de méritos y candidatos. Como no es función de los diarios reflejar la actualidad sino crearla, *The Guardian* se apresuró a proponer a la sexagenaria U. E. Fanthorpe para el cargo, respaldando su propuesta con la publicación en portada de una oda en honor del cincuenta cumpleaños del Príncipe Carlos. Puede extrañar que un diario que se dice de izquierdas muestre tanto interés por un título de ineludibles resonancias regias, pero ya se sabe que el populismo no atiende a razones ni distingos. Desde entonces, no ha habido medio de comunicación que no haya expresado su preferencia, barajando nombres de poetas como si de caballos de carreras se tratara. El símil tiene más miga de lo que parece, puesto que las casas de apuestas han hecho fortunas con el afán de juego del respetable, y nombres como Seamus Heaney, Derek Walcott, Tony Harrison o Andrew Motion han salido del *ghetto* al que suelen estar confinados para pasearse con asombro por los ojos de jugadores ansiosos de engordar su economía. Nadie se ha guardado su opinión: hasta la por otra parte simpática Mo Mowlam, ministra encargada de lidiar con el campo de minas del Ulster, tuvo a bien informarnos de que su elegido era Paul McCartney, tal vez en consonancia con las directrices del nuevo laborismo, que aconsejan salpicar las declaraciones con referencias de corte popular. El hecho de que resulte difícil (por no decir imposible) destacar las aportaciones de Sir Paul McCartney a la poesía contemporánea, no parece tener demasiada importancia: el caso es simular una sencillez de trato y de palabra que no espante al muy filisteo electorado británico. Aunque las decla-

raciones de Mo Mowlam provocaron un regocijo unánime en los medios de comunicación, no se piense que los periodistas han llevado la discusión por predios mucho más sofisticados. Si es cierto lo que dicen y escriben con infinito aplomo, la lista de méritos para el cargo es amplia y diversa: ser asiduo de los cursos de creación literaria, tener simpatías por el partido laborista, pertenecer a una minoría racial, vender mucho... Menos importancia tiene ser buen poeta, a juzgar por la ausencia repetida de nombres como Geoffrey Hill, Anne Stevenson o Charles Tomlinson de las predicciones. En una discusión gobernada por políticos y periodistas (y entre estos últimos incluyo a los muchos escritores disfrazados de columnistas de lujo para ganarse el pan) no se puede pretender que los valores juzgados sean otros que el éxito mundano o el económico. Derek Walcott y Seamus Heaney son estupendos poetas, sin duda, pero junto a ellos aparecen luminarias como Simon Armitage, jovencito de verbo endeble e ingenioso, o incluso Wendy Cope, cuyo talento para la parodia y la broma versificada tal vez le asegure un futuro como redactora de tarjetas de felicitación. Para el grueso de la sociedad inglesa, la poesía no es otra cosa que una reescritura más o menos elegante de lugares comunes (sospecho que esto es así en todas partes, pero la aparición ocasional de espléndidos maestros del cliché como Thomas Hardy y Philip Larkin hace de este país un caso singular). Si sumamos a esta concepción del poema el aura abaratadora del populismo, tenemos un cóctel de imprevisibles consecuencias. Sin duda, hablar sobre quién será el nuevo *Poeta Laureado* es la única oportunidad que tienen muchos de participar en un mundo cada vez más alejado de sus vidas. Pero se ha borrado ya hasta tal punto la escala de valores que permitía distinguir el artículo genuino de la impostura, que uno asiste entre divertido y alarmado a verdaderos diálogos de besugos en los que la ignorancia campa por sus respetos. Hace poco más de un año, el flamante Secretario de Cultura del gobierno laborista comparó con mueca impertérrita a Keats con Bob Dylan, destacando la preeminencia del cantautor norteamericano sobre el tísico de Hampstead. No parece que a este ilustre caballero le sirviera de mucho su paso por la universidad, donde tal vez nadie le hizo saber que hay términos que no admiten comparación, pues pertenecen a órdenes distintos. Pero dio lo mismo: muy pronto hubo debates periodísticos en los que plumas de injustificado prestigio ponderaban las virtudes y méritos comparados de Dylan y Keats, y fueron muchos los que aprovecharon la ocasión para criticar con palabras amargas la dictadura de una literatura clásica cuya falta de lectores sería el signo más palpable de su escasa o nula relevancia. No hay de qué sorprenderse: esto es lo que sucede cuando la jerga periodística fagocita los lugares comunes de la más rabiosa teoría literaria, aunque a uno no le importaría que esa misma avidez se destinara a los libros ignorados por la

moda. En cualquier caso, el debate en torno a la elección del nuevo *Poet Laureate*, sin duda alguna trivial, ha sido una nueva excusa para la confección de perlas mundanas ante las que uno no sabe si reír o llorar. Pero no adelantemos acontecimientos y hagamos antes un poco de historia literaria.

En realidad, el cargo de *Poet Laureate* es uno de esos elementos peculiares de la cultura inglesa sin los cuales la vida en este país sería otra cosa. Tal vez lo más curioso haya sido la supervivencia del título hasta nuestros días, en los que no hay más realeza augusta que la de los cuentos de hadas o las películas de Disney. En realidad, en su origen se trató de una distinción vitalicia que premiaba el conjunto de una carrera literaria, y el primero en ser merecedor de este título fue Ben Jonson, cuya obra medida y mesurada pedía a gritos el refrendo real. Pero no fue hasta 1668, gracias a los desvelos de John Dryden, cuando el título se convirtió en un puesto oficial con cargo a la Casa Real, aunque entonces, como hoy, el oficio de poeta fuera remunerado con los restos: una botella anual de oporto, y los beneficios del patronazgo real (no siempre evidente, por cierto). A cambio, el *Poet Laureate* tenía la obligación de componer poemas y odas con motivo de acontecimientos de índole oficial. Hasta fechas relativamente recientes, la designación de un *Laureate* era asunto interno de la Casa Real; hoy en día, no obstante, corre de cuenta del gobierno electo designar un sucesor, que luego la Casa Real adopta con antigua ceremonia. En cualquier caso, hace tiempo que la obligación de escribir poemas de ocasión fue arrumbada, sabia medida que delata, tal vez, la presencia de algún alma sensible entre la realeza, harta de ser la causa de tanto ripio irredimible.

Una lectura de la lista de los escritores distinguidos con el título de *Poet Laureate* depara algunas sorpresas. Como en el caso de los Nobel de literatura, vuelve uno a concluir que poesía y poder (o poesía y reconocimiento oficial) son términos mal avenidos. ¿Dónde están Pope, Gray, Blake, Browning, Hardy, Auden, los poetas que constituyen a nuestros ojos lo mejor de la poesía inglesa? Con las excepciones de Wordsworth, Tennyson, Cecil Day-Lewis y Ted Hughes, el resto de la lista la componen poetas hábiles pero medianos como Robert Southey, Robert Bridges (al que recordamos, sobre todo como amigo y «descubridor» de Gerald Manley Hopkins), John Masefield y John Betjeman, y nulidades absolutas como los nueve restantes, de nombres bisilábicos e intercambiables: Shadwell, Tate, Eusden, máscaras tras las que se esconde la mediocridad propia de cada época, y cuyos poemas ni siquiera han merecido acumular polvo en las librerías de viejo. Entre ellos, Alfred Austin, que fue *Poet Laureate* de 1896 a 1913, tiene un lugar de honor: autor de veinte volúmenes de versos pastorales y patrióticos, su obra sobrevive hoy gracias a las múltiples parodias de que fue objeto; nadie recuerda ya que su nombramiento vino de la mano

de su estridente ideario imperialista, ni que las burlas y el desprecio le acompañaron durante los casi veinte años en que estuvo en el cargo (uno se resiste a utilizar el verbo «disfrutar» en su caso, aunque no parece que las parodias hicieran mucha mella en su armadura de patricio victoriano).

Como en el caso de los Nobel, asimismo, puede decirse que la mayoría de estos poetas llegaron al cargo en el ocaso de su carrera, con lo mejor de su producción consignado en un receso del pasado. Sólo Dryden, Tennyson y Ted Hughes fueron capaces de sobreponerse al aura esterilizadora del título, pero algo tuvo que ver con esto su juventud: Tennyson tenía sólo cuarenta años cuando sucedió a William Wordsworth; y Hughes fue nombrado *Laureate* a los cincuenta y cuatro años. En realidad, ambos destacan por haber conferido al título una cierta dignidad, que en el caso de Tennyson tiene que ver con su condición de patriarca de las letras victorianas. Tennyson fue Poeta Laureado durante más de cuarenta años, y es difícil concebir una compenetración mayor entre la sensibilidad del escritor y la de su época: al igual que las novelas de Dickens, los poemas de Tennyson son a un tiempo reflejo y monumento de la sociedad que los sostiene. La obra de estos dos gigantes de la literatura inglesa es la expresión de una etapa de máximo acuerdo entre la imaginación artística y las exigencias sociales, antes del gran cisma de la vanguardia. Para que este acuerdo no fuera momentáneo, Tennyson se vio obligado a forzar la nota, a ensayar un registro leonino y trompetero capaz de celebrar las glorias del Imperio Británico y la unidad de destino en lo universal de una sociedad hondamente fascinada por el devenir de su ombligo: la tensión intermitente que se vislumbra bajo la retórica de sus poemas es un indicio del malestar y las hondas contradicciones que ya minaban la sociedad victoriana, pero en general Tennyson supo mantener el tipo, inyectando dosis adecuadas de lugares comunes a sus arrebatos emocionales. Cuando Kipling, años más tarde, quiso heredar el manto bárdico de Tennyson, las circunstancias habían cambiado irremediablemente: la expresión triunfalista no esconde el temblor histérico del que adivina grietas a cada paso. Aunque Kipling dio nueva vida a la poesía de corte oficial (convirtiéndose de este modo en una suerte de laureado oficioso), no pudo ignorar la realidad: su mérito consistió en sustituir las ficciones rapsódicas del romanticismo tardío por las formas de origen popular como la canción o la balada narrativa, para las que estaba singularmente dotado, y que le ayudaron a conectar con públicos muy diversos.

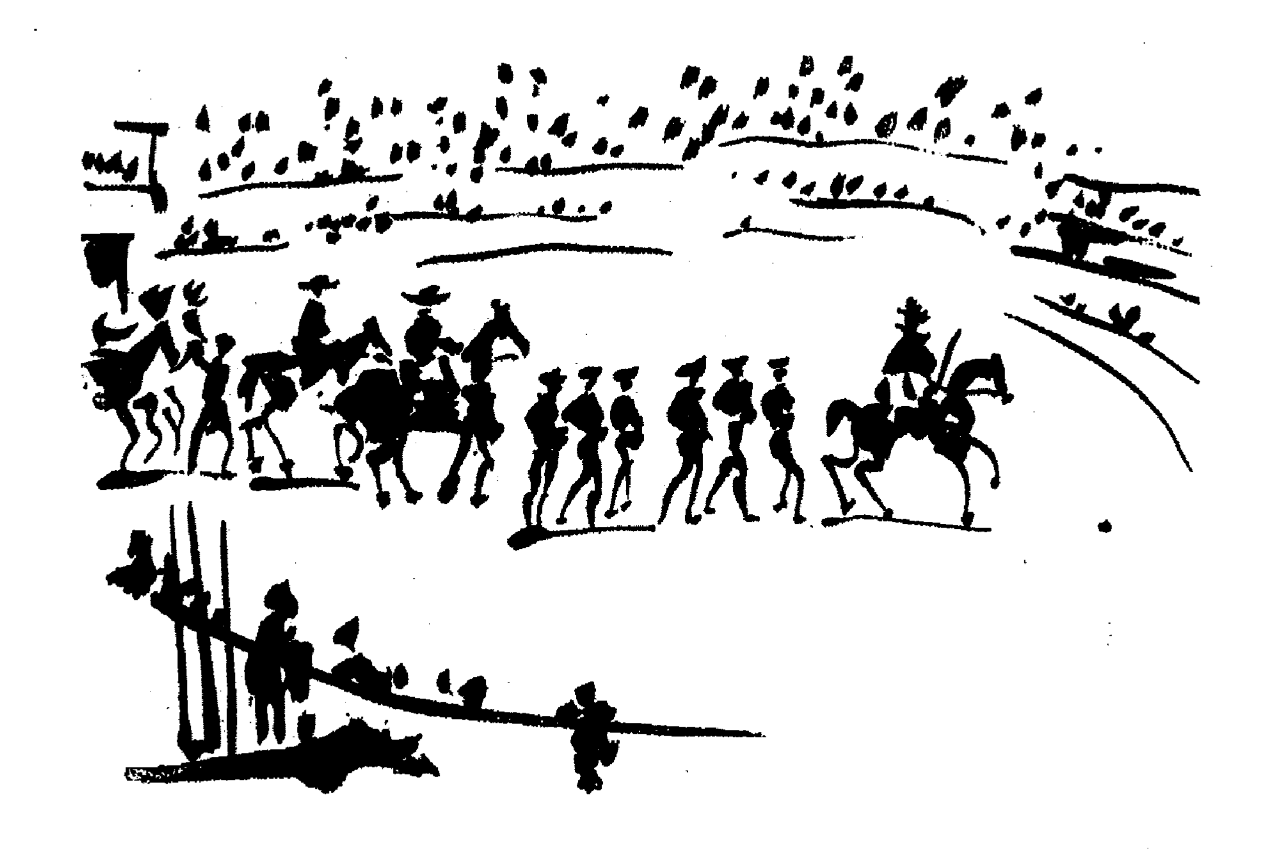
El interés de periodistas y literatos por encontrar un nuevo *Poet Laureate* a estas alturas de siglo se debe en gran medida a los buenos oficios de Ted Hughes, que ha sido capaz de dar lustre y credibilidad a un título de imposible anacronismo. El mismísimo Derek Walcott, que no tiene por costumbre descender de sus cumbres olímpicas, ha afirmado en un par de

diarios londinenses que aceptaría gustoso el cargo, justificando su decisión como un homenaje a Ted Hughes: «Si aceptara el cargo, mi decisión tendría mucho que ver con mi afecto y admiración por Ted.» Astutas palabras en una atmósfera que gusta de los gestos sensibleros, incluso si, como en este caso, son genuinos.

Las circunstancias que rodearon el nombramiento de Ted Hughes, en 1984, forman ya parte de la historia literaria de este país. El primer candidato de la señora Thatcher fue Philip Larkin, otro laureado oficioso que expresó con particular acritud la entraña abúlica y conservadora de la Inglaterra contemporánea. Pero Larkin, tras mucho pensarlo, declinó el ofrecimiento: tal vez sentía ya la inminencia de la muerte, que le llegaría un año después; tal vez, como expresó en una carta a un amigo, no se sentía particularmente inclinado a celebrar el nacimiento o la boda de nadie. El caso es que el ofrecimiento fue a parar a Ted Hughes, que lo aceptó graciosamente. En realidad, fue aún más allá, pues el autor de *Cuervo* no dudó en interpretar la figura del *Laureate* en los términos vagamente antropológicos que alimentaron su poesía, y que son tal vez lo más prescindible de un ideario literario de moderada excentricidad: según Hughes, el *Poet Laureate* era un sucesor secularizado del bardo o el chamán, un portavoz de las aspiraciones inconscientes de la tribu. Muchos, al oírlo (y entre esos muchos me apetece imaginar a la presente familia real), debieron hacerse preguntas sobre la salud mental del poeta. Pero las declaraciones de Hughes no sorprendieron a sus lectores; desde siempre, su poesía mostró una fuerte preocupación por las raíces culturales de Inglaterra, por los elementos geográficos e históricos que han conformado la nación inglesa. Mucho hay de jungianismo tendencioso en su idea de una psique colectiva a la que sólo el poeta tiene acceso, pero aun así su entusiasmo contrasta abiertamente con el escepticismo anárquico de Larkin.

En cualquier caso, la reputación literaria de Ted Hughes es sólida, y ha resistido incluso la desafortunada publicación de un volumen con sus poemas de ocasión, *Rain-Charm for the Duchy*, que vuelve a demostrar, por si fuera necesario, la imposibilidad de revivir la poesía de corte oficial, incluso cuando el poeta actúa movido por impulsos genuinos. Va a ser difícil encontrarle un sustituto, puesto que ninguno de los jóvenes poetas ingleses que la prensa alinea con afán propagandístico tiene su talla. Por si esto fuera poco, Seamus Heaney ha dejado clara su filiación irlandesa, Walcott carece de la nacionalidad británica, Geoffrey Hill y Charles Tomlinson no aparecen en las apuestas, y un número apreciable de poetas se han declarado fervientes republicanos. Ante este panorama, no es extraño que Tony Blair haya tardado más de cuatro meses en elegir un sucesor. Tal vez lo mejor, después de todo, fuera hacer caso a sus ministros y elegir a Sir Paul

McCartney. O a Elton John, cuyas melodías amenizaron el entierro de una princesa de telenovela. Es lo que corresponde a una sensibilidad cada vez más degradada, que no concibe la lengua sino como instrumento de un deseo sin objeto ni destino. A quienes hablan con palabras prestadas no se les puede pedir que distingan las voces de los ecos. Pero ellos salen ganando: en ese mundo tan estrecho del populismo, poblado de consignas y muletillas para todos los gustos, es imposible perderse.



Picasso: *Paseo de cuadrillas*

Carta de Argentina
Subdesarrollo y dinosaurios

Jorge Andrade

La globalización ataca de nuevo y causa estragos, en particular en los países subdesarrollados, o emergentes, según el eufemismo en boga.

Hace poco más de un año, en enero de 1998 para ser precisos, publicaba en estas mismas páginas una carta en la que me refería a la crisis económica del Sudeste asiático y a sus futuras consecuencias para Argentina. En ella decía que los embates que ya estaba sufriendo por entonces la economía argentina y, consecuentemente, su sociedad, se agravarían hasta extremos imprevisibles si la siguiente ficha del dominó en caer era el principal socio de Argentina, Brasil, y éste se veía obligado a devaluar su moneda, el real. En ese caso se resentirían seriamente las exportaciones argentinas, repentinamente encarecidas para los brasileños, y crecerían las importaciones desde ese país, consecuentemente abaratadas, con su secuela de disminución de la actividad productiva en Argentina, así como padecería el riesgo de que los capitales huyeran por contagio. Todo eso ya está ocurriendo en mayor o menor grado. En aquel momento argumenté que si las medidas correctoras de la economía seguían siendo, como lo eran entonces, las de la ortodoxia neoliberal, a las que adhieren sin matices las autoridades de mi país de común acuerdo con el Fondo Monetario Internacional, y que consistían en reducciones presupuestarias, aumentos de impuestos al consumo y elevaciones de las tasas de interés, lo que así se hizo, se profundizaría la crisis y se entraría en la espiral recesiva. Los hechos son tercos y, lamentablemente, me han dado la razón, acelerados ahora por la ya inevitable crisis del Brasil.

El acierto de mi pronóstico no se funda en una percepción de visionario ni en títulos acreditativos excepcionales en materia económica. Soy un economista que dedica a esa profesión muchos menos esfuerzos que los que destina a la literatura, y los títulos más valiosos que me arrogo en materia socioeconómica son el de mantenerme informado y, sobre todo, el de ser un modesto aunque atento observador de la realidad que no se atiene exclusivamente al discurso dominante. Pero nadie que no tuviera intereses creados podía dejar de comprender que un ajuste consistente en achicar los gastos y la inversión presupuestarios, sobre todo de los rubros que más afectan

a las capas modestas de la sociedad, generalizar el IVA, un impuesto que grava el consumo de modo indiscriminado, sin reparar en los ingresos ni la fortuna del consumidor, y aumentar las tasas de interés, lo que restringe el crédito, lo único que conseguiría sería disminuir más la actividad económica del país con su secuela de cierre de empresas y aumento del paro, lo que, al achicar la base sobre la que se recaudan impuestos, genera nuevo déficit y éste a su vez nuevos ajustes, es decir la espiral recesiva en la que ya estamos.

La globalización es un mito, una fantasía a cuya aparente realidad contribuye el espectacular aumento de la rapidez de los medios de comunicación, la multiplicación del comercio internacional y los flujos universales irrestrictos del capital financiero. También y mucho difunde esta imagen el crecimiento explosivo de *internet* que, más allá de su utilidad intrínseca que por supuesto no niego, crea en los usuarios y en los que no lo son, pero que consumen su publicidad, la ilusión de que pertenecen a una democracia global. Esta podría ser representada geométricamente por una esfera con todos sus puntos conectados por una red infinita y que serían equidistantes de un centro imparcial. La realidad es diferente, el cambio es mucho más formal que sustancial y, con otras vestiduras, perpetúa la histórica división en países centrales y periféricos, población incluida y población excluida. Daré algunas de las pistas más evidentes que sostienen mi afirmación:

a) La nueva división internacional del trabajo reserva a los países centrales las industrias de punta y las limpias, que tienen un alto valor agregado en investigación y formación, lo que requiere gran inversión de capital. A los países periféricos se les ha atribuido el papel de proveedores de materias primas baratas (los precios internacionales de las materias primas se deterioran continuamente en relación con los productos manufacturados, e incluso en valores absolutos), el de toda la vida, y además el de base para las industrias maduras, como la textil o la siderometalúrgica, que requieren una inversión de capital relativamente baja, y para las industrias sucias.

b) Las empresas transnacionales (o globales) que se instalan en los países emergentes gozan de enormes ventajas fiscales y total libertad para girar beneficios y transferir *royalties* a sus casas matrices de los países desarrollados. Los salarios que pagan y los costos sociales son mucho más bajos que en sus países de origen.

c) Dichas empresas, que además se han hecho cargo de los servicios de los países periféricos a precio de saldo dado que en gran parte los pagaron con bonos de deuda devaluados, subsidian a sus casas matrices a través de tarifas y precios inflados artificialmente en los países subdesarrollados donde operan, gracias a que los controles oficiales son débiles o cómplices.

Es el caso de los suministros básicos de luz, teléfono, gas, electricidad y agua, así como combustibles y otros productos. Por ejemplo, la gasolina es más cara en Argentina, país productor que se autoabastece, que en España que importa sus combustibles. Los laboratorios medicinales internacionales, cuyos márgenes de beneficios son estrictamente controlados en la Unión Europea, aprovechan la desregulación desaprensiva de los países subdesarrollados para hacer pagar a los enfermos del tercer mundo hasta el doble o más por el mismo medicamento y venderles especialidades prohibidas en el primer mundo. Si tenemos en cuenta que el salario medio argentino puede ser, con suerte, la mitad del español, resulta que un paciente argentino termina pagando por la misma medicina, a precio de venta al público, cuatro veces lo que paga un español, a lo que hay que agregar que éste se beneficia con descuentos de la Seguridad Social mayores.

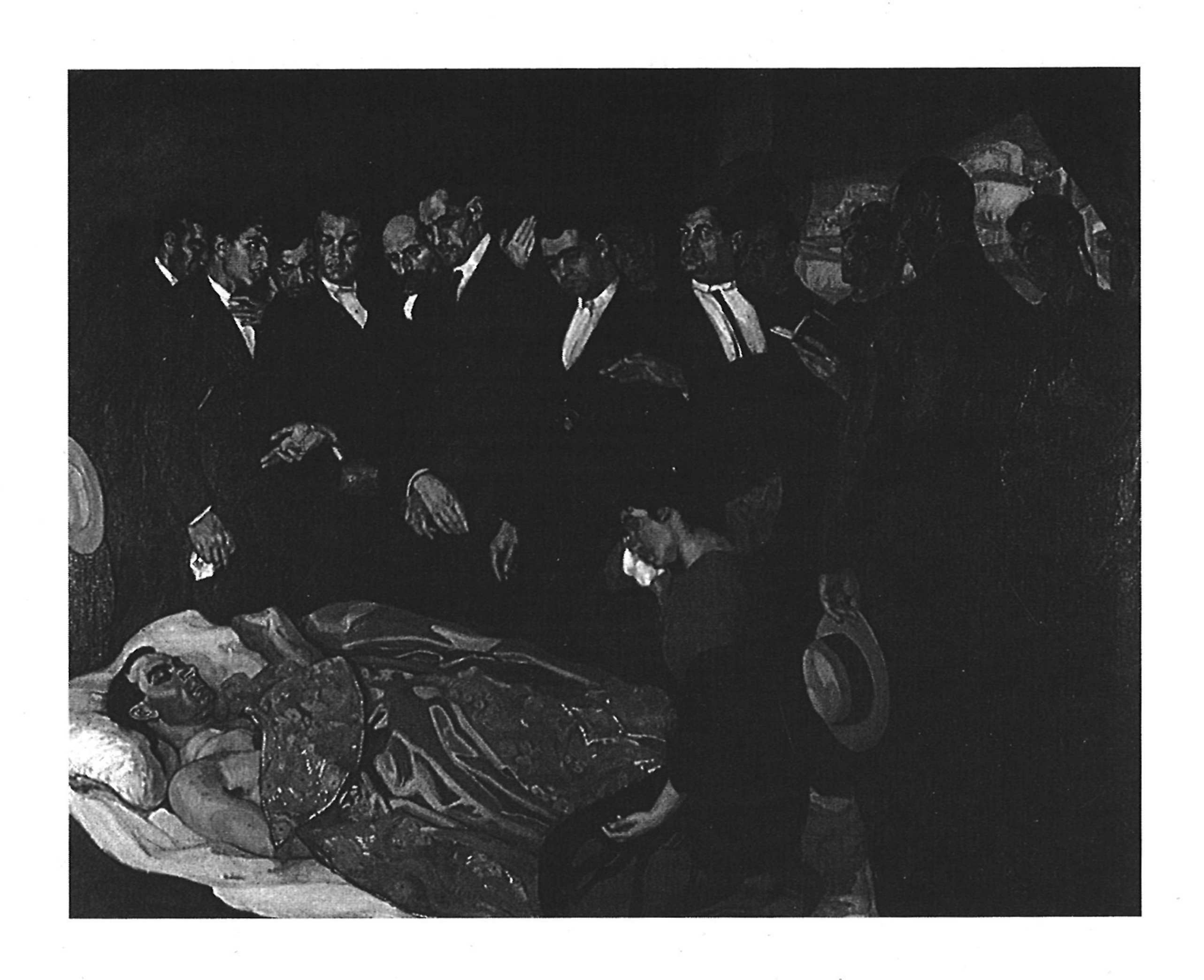
d) El capital es mucho más caro en los países periféricos que en los centrales debido a lo que en la jerga financiera se llama el «riesgo país», o sea la sobretasa que cobran los inversores por prestar su dinero a países que no consideran seguros. En tiempos «normales», es decir antes de la crisis del Sudeste asiático, la tasa argentina era aproximadamente el doble de la de los países centrales; hoy está en casi tres veces. En Brasil la tasa de interés llegó al 50% el año pasado, en su desesperación por retener a los capitales en fuga. Hoy, con la libre flotación del real, bajó a alrededor del 40% pero el Fondo Monetario Internacional lo presiona para que vuelva a subirla. Se comprende que con estos intereses usurarios el peso de la deuda en el presupuesto brasileño (y en el de los países subdesarrollados en general) crece de modo vertiginoso en detrimento del gasto y la inversión interior y, por otra parte, con esas tasas no hay empresa que pueda competir con sus homólogas del primer mundo.

e) En muchos casos, como el argentino, se ha favorecido una concentración salvaje, abandonando a su suerte a la pequeña y mediana empresa, que es la gran creadora de empleo, así como haciendo inviables las cooperativas y cualquier otro tipo de empresa solidaria, aduciendo sin pruebas que todas ellas son ineficientes. ¿Cómo podrían ser eficientes si las altísimas tasas de interés de las que hablábamos en el párrafo anterior sólo las pueden obtener el Estado y los grandes grupos empresarios, en tanto que las pymes tienen que pagar tasas un cincuenta o un cien por ciento más caras? Y téngase en cuenta que las exportaciones de los Estados Unidos, en cuyo modelo económico dicen inspirarse las autoridades argentinas, se componen con un 50% que proviene de empresas con hasta diecinueve trabajadores, mientras que en Argentina *todas* las pymes, cuyas plantillas pueden llegar hasta cuarenta trabajadores, apenas participan en las exportaciones en un 4%.

No voy a extenderme más, no sólo por no cansar a mis presuntos lectores con este tema sino porque pienso que los indicios que presento son más que suficientes para abonar la teoría de que la globalización en su versión de democratizadora universal es un mito, opinión que, por cierto, defienden pensadores con muchos más títulos que yo en estas materias. Por otra parte cualquier lector con sentido común, sin necesidad de estar versado en economía, comprende que las diferencias cualitativas entre unos y otros países, y unas y otras empresas, que he enumerado, son las menos apropiadas para construir la democracia global igualitaria con que se publicita la globalización. Antes bien parece que sus efectos tienden a perpetuar el modelo tradicional de centro y periferia, y a profundizarlo en sus consecuencias.

A finales del año pasado visité la ciudad de Neuquén, en la Patagonia argentina, en mi carácter de jurado del *Certamen Patagónico de Cuentos.* Los organizadores tuvieron la gentileza de llevarme hasta El Chocón, una megapresa hidroeléctrica. Allí me enteré de algunas de las consecuencias de esta gran obra no previstas por los que la proyectaron, por ejemplo el nuevo viento que las corrientes de aire generadas por el gran espejo de agua hacen soplar a ras de tierra y que cubre casi cotidianamente con el polvo del desierto patagónico la ciudad de Neuquén, capital de la provincia, que se encuentra a noventa kilómetros de distancia. Pero el viaje no tenía como objetivo principal la visita de la represa sino del museo municipal de Villa El Chocón. Resulta que las excavaciones para construir el embalse alcanzaron estratos geológicos que superan los 100 millones de años de antigüedad, con lo que dejaron al alcance de la mano uno de los más importantes yacimientos mundiales de restos fósiles de dinosaurios. Hasta el momento se han descubierto tres tipos de estos animales precataclísmicos, dos herbívoros de cuatro patas y, sobre todo, el *Gigantosaurus Carolinii*, del que se ha rescatado más del ochenta por ciento del esqueleto y que es el más grande dinosaurio carnívoro conocido del mundo. Es bípedo, mide 14 metros de largo, tiene un alto hasta la cadera de 4,60 metros y un peso calculado de unos 10.000 kilogramos. Para este último cálculo han sido esenciales las huellas, que puede ver con mis propios ojos, y de cuyos rastros son ricos estos yacimientos. Así como de huevos. Estos son numerosísimos, pero dos de ellos tienen un valor incalculable, ya que conservan en su interior el fósil del feto con el cuerpo formado, lo que permitirá avances fundamentales en el estudio de esta especie de cuyas causas de extinción hay serias dudas. La teoría del meteorito, hoy difundida popularmente y sostenida por muchos paleontólogos, no es compartida por Rubén Carolini, el paleontólogo aficionado descubridor del *Gigantosaurus*, que desde hace once años dedica todo su tiempo a la búsqueda y estudio de los fósiles de estos animales y que ha convertido su afición en una filosofía de

vida. Carolini, una especie de Heinrich Schliemann, el descubridor del tesoro de Troya y de las ciudadelas de Micenas y de Tirinto, más pobre en medios pero, como él, puesto seriamente en cuestión por los paleontólogos profesionales, defiende la tesis de que los dinosaurios no se extinguieron a consecuencia de un cataclismo sino porque habían completado su ciclo vital al cabo de millones de años de existencia y fueron incapaces de adaptarse a la evolución terrestre. Para afirmar esto argumenta que hubo especies mucho más frágiles, como los pájaros, que ya habían aparecido, que sobrevivieron al choque del meteorito con la corteza terrestre ocurrido alrededor de 93 millones de años antes de nuestra era. Personaje singular, mecánico de profesión, Carolini es una especie de hombre orquesta que no sólo hace los trabajos de campo, estudia los fósiles hombro a hombro con sus críticos, guía grupos en el museo a los que instruye con amenidad y sentido didáctico, filosofa acerca del paralelo entre el destino de los dinosaurios y el de la especie humana, sino que es el diseñador y constructor de una especie de vehículo lunar, adaptado a moverse por terrenos anfractuosos, que lo traslada a él, a sus ayudantes, el equipo y a los paleontólogos que lo cuestionan, a través de las enormes distancias del yacimiento. Ingenios del subdesarrollo que tienden puentes precarios para salvar la brecha cada vez más profunda que separa a los ricos de los pobres.



Daniel Vázquez Díaz: *El torero muerto*

Carta de Estados Unidos
El negocio de Rigoberta Menchú: la novela *Made in USA*

Wilfrido H. Corral

En diciembre del año pasado, el *New York Times*, basándose tanto en la investigación y el libro a punto de publicarse del antropólogo David Stoll, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (1999) [*Rigoberta Menchú y la historia de los guatemaltecos pobres],* como en sus propios medios y fuentes, concluyó casi categóricamente que *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) era una gran mentira. A fines de febrero de este año Menchú más o menos admitió que, en efecto, había mezclado su testimonio con el de otros. El «lector común» e informado sabrá que a ella se le otorgó el premio Nobel de la Paz (como a Kissinger), por su activismo a favor de grupos de indígenas desposeídos y abusados en Guatemala. Pero aparte de uno que otro académico latinoamericano o español en contacto con los Estados Unidos, pocos lectores sabrán, o les interesará, que en el medio universitario la guatemalteca se ha convertido en un negocio.

La industria incluye sus libros, charlas, declaraciones y entrevistas, más la difusión de todo lo que le concierne por medio de una fundación que lleva su nombre. A fines de noviembre de 1998 el Banco de Comercio de Guatemala acusó a los representantes legales de la Fundación Vicente Menchú del delito de apropiación y retención indebida de fondos. Sea cual fuere el resultado de esa investigación, los socios capitalistas (a pesar de sí) son profesores norteamericanos a quienes nada de lo anterior les afectará. Esto es parte de una larga historia verdadera de las prebendas que obtuvieron y siguen obteniendo (ahora tal vez por poco tiempo) con el usufructo de una indígena básicamente decente; y paradójicamente, ingenua pero nada tonta. Articular la experiencia, revivir el pasado con una intensidad duplicada por la escritura, levantar la censura, distanciarse de cierta retórica, es ayudar a los otros y a sí mismo.

El artículo del *New York Times* fue mencionado, citado y discutido inmediatamente en varios medios, y sobre todo en la red de Internet, donde Rigoberta tiene un sitio. Algunos de los profesores que la siguen invitando a universidades norteamericanas a dar conferencias o escuchar ponencias

en su honor (con más venias de las que nos corresponden a nosotros, pobres tercermundistas) estarán preparando sus defensas de Menchú, o no, o de sí mismos. Todo depende de qué se compruebe. Es natural: hay que hacer la vista gorda respecto al doble uso de la subalterna (y de volver a hablar por ella, cuando ella insiste en lo contrario, porque les conviene). El académico correctamente politizado en Estados Unidos tira la piedra y esconde la mano. Es así porque, como detalla Stoll, por encima de la ética está un estilo o pose, más que modo de vida; y, dirían los cuestionados, hasta la alimentación de esos pobres hijos de académicos, que sólo han visto indios hambrientos en la tele.

A mí el asunto me estaba dando una especie de *rigor mortis*, porque las «defensas» tienen más que ver con aliarse instantánea y ciegamente a una ideología que con defender a Menchú como persona. Aparte de chilenas que en verdad nunca han sido exiliadas, neoyorquinos que no han pisado Guatemala e historiadores que saben de América Latina sólo lo que leen en libros escritos por colegas similares a ellos, se añaden al frente defensor novelistas «guatemaltecos» que sólo escriben en inglés y los «especialistas» eternamente ingenuos de siempre. Así, para sólo nombrar a dos autores latinos reconocidos y respetados, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Galeano inmediatamente publicaron su apoyo automático, mostrando claramente que no era necesario leer el libro de Stoll para criticar lo que creen estar detrás de un trabajo académico de diez años.[1]

Galeano, precisamente, repite el mismo tipo de error de que se acusa a Menchú: no apegarse a los hechos. A decir verdad, y como comprueba el informe sobre los derechos humanos en Guatemala publicado a fines de febrero, Menchú no se equivocó en el contexto y horror que quiso recrear con la ayuda de Elizabeth Burgos Debray. A pesar de las continuas discrepancias entre autora y redactora respecto a qué hacer con las aserciones de Stoll, la última estima que los hechos narrados por Rigoberta sucedieron en miles de casos. Sin embargo, Menchú mintió en los detalles, que es lo que hace cualquier político que escribe sobre su gestión. Pero su «relato de vida» no exageró respecto a la ingerencia militar estadounidense en los abusos. A pesar de sí, Menchú es la figura política que dice no ser.

[1] *Según él, debido al aura de santidad en torno a Menchú, tuvo que acudir a treinta editoriales antes de encontrar una dispuesta a revisar el manuscrito. Véase su entrevista con Dina Fernández García, «No busco hundir a Menchú»,* Prensa Libre, *18 de diciembre de 1998, 4. Stoll también ha negado las acusaciones de racismo emitidas por Menchú, o que él haya alentado al* New York Times *a investigar lo que afirma en su libro. Véase Juan Luis Font, «Stoll: Menchú ha jugado un papel importante»,* El Periódico, *18 de diciembre de 1998, 3. Para otros entretelones de la elaboración del primer libro de Menchú véase la entrevista de Luis Aceituno, «Arturo Taracena rompe el silencio»,* El Acordeón, *Suplemento Cultural de* El Periódico, *10 de enero de 1999, 1B-4B.*

Menchú se equivocó en otra cosa, que su astucia debía haberle enseñado a evitar. Su testimonio, que se va convirtiendo en novela o telenovela sin ironía, siempre dependió de permitir que su voz fuera apropiada por otros, sobre todo por los «subalternos accidentales», académicos cuyas vacaciones pagadas les permiten visitar esos sitios indígenas demasiado reales (y salir rápidamente de ellos). En el momento en que escribo, una editorial universitaria estadounidense compila y pide las defensas que seguirán saliendo. El libro venderá mucho, y los académicos que menciono harán que sus alumnos compren el libro para los cursos que darán sobre Menchú, su obra (¡compren más libros!), y otros testimonios. La Universidad de Maine escogió *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* como el libro de la clase del 2000, lo cual quiere decir que todo alumno que se gradúe el próximo año tendrá que haberlo comprado. Triunfa otra vez el capitalismo, debido al giro de la academia estadounidense hacia un tipo de política verbal y simbólica, alejada del lado material de la vida real que quiso y quiere representar Rigoberta.

En marzo de 1999, el conservador Center for the Study of Popular Culture, pagó unos cinco mil dólares por anunciar en los periódicos de universidades como Columbia y Harvard. El anuncio llama a Menchú una «terrorista marxista» que ha sido revelada como fraude intelectual, un fraude que «fue cometido originalmente por tus profesores y sigue defendido por ellos». El ataque contra la izquierda académica de los Estados Unidos es tan pasajero como ver en el folklorismo de Menchú una plusvalía («hace falta ser un personaje de una pieza para ir vestida de india por los bares de copas de Madrid sin parecer patética», dice Rosa Montero en *El País*), o echarle toda la culpa al neoliberalismo. La realidad mayor es el poder de la academia para decidir qué es más o menos literatura memorialista y sus tecnocracias. Aunque los estudiosos de Rigoberta dicen oponerse teóricamente a los criterios de valor, en la práctica se contentan con situarla en una jerarquía cuyo elitismo nunca admitirán o estudiarán.

Pero no es sólo culpa de la confusión o contradicciones de profesores norteamericanos que van a Guatemala, La Paz o Quito durante sus vacaciones de verano. El libro mencionado arriba será compilado por latinos, y por órdenes estadounidenses. Su contenido es previsible y lapidario: habrá un vacilante «Lacan para guatemaltecos», ataques solapados, victimología, antiimperialismo panfletario y otros métodos pseudoteóricos que, es más que claro, Rigoberta no entenderá qué tienen que ver con su trabajo. El libro y sus colaboradores se afianzarán (esperemos que haya alguna excepción) en la mencionada política verbal estrictamente simbólica, y por ende

sólo permiten parodias. Pero no todo académico latinoamericanista se vende. Dante Liano, novelista y crítico guatemalteco que enseña en Italia, ha escrito una defensa sensata y conmovedora de Menchú. Él sabe de qué habla, porque con Gianni Minnà fue el redactor de *Rigoberta Menchú nieta de los mayas* (1998), el segundo tomo de las memorias de la autora en apuros. Ese libro también ha ocasionado polémicas interpretativas, porque su traducción inglesa en ningún momento reconoce el trabajo de Liano y Minnà. Stoll, en cambio, antropólogo *in situ*, sí reconoce el trabajo de ambos colaboradores de Menchú.

Cuando se le preguntó sobre el lío en torno a Stoll a la editorial inglesa, que también publicó la traducción del primer libro de Menchú, contestó: «Los que han trabajado con culturas orales similares nos dicen que la distinción entre lo que le ha pasado a uno y lo que le ha pasado a parientes o amigos se pierde fácilmente». Liano, de cuya integridad intelectual y total honestidad muchos podemos dar testimonio, sabe que hay académicos latinoamericanistas progresistas (por creer en su propio progreso) que han visto en las maniobras angloamericanas una manera de figurar o relativizar el asunto. El oportunismo en torno a la pobre rica Menchú tiene un paralelo en la actitud hacia el género en que se inscribe y escribe. Mezcla de fin de siglo, en que novela, ensayo e historia pueden ser lo mismo, el testimonio ha terminado sirviendo más a los que lo estudian que a los que lo escribieron. Esa condición postmoderna nunca nos permitirá ver los verdaderos cuadernos de doña Rigoberta, y ella lo sabe, y tal vez con razón los siga escondiendo.

En los tres lustros que han pasado desde la publicación original, Menchú y su primer libro se han convertido en pararrayos y semáforo de lo políticamente correcto, en la nueva visión de lo que se entiende por «literatura». Ese relativismo ha pasado a campos igualmente desafiados como la antropología, ciencia política, estudios de mujeres e historia latinoamericana. Pero no en Hispanoamérica o España, sino sobre todo en Estados Unidos. Allí se ha querido pasar la obra como representativa de una autora que ha ganado el Nobel, de literatura y economía. Es lectura obligatoria de ciertos cursos académicos, y Rigoberta sabe que su testimonio ha sido la fuente de inspiración de miles de artículos académicos y trabajos afines. Pero no parece saber o querer admitir que son lecturas que se desbordan en cierta mirada populista de lo indígena, sin lograr escaparse de la condescendencia, paternalismo, ingenuidad y conceptualización utilitaria del otro. Precisamente por operar con nociones hiperteorizadas de lo letrado y lo popular esas lecturas no hacen otra cosa que invertir el más elemental revisionismo cultural, volviendo a ubicar al indígena en el lugar del que pre-

suntamente lo quieren sacar. Entre los simpatizantes de Menchú nadie se esperaba el dilema actual. Es cosa de novela y novelistas.[2]

Como vengo arguyendo, otra verdad mayor es que pocos han leído ese testimonio, ahora novela, en América Latina; y en el largo artículo del *New York Times* se dice que en Guatemala casi nadie lo hace, a pesar de reconocer a Menchú y su máquina publicitaria. Todo esto lo vengo reconstatando desde fines de 1998 en recortes, artículos, entrevistas y notas recientes que una amiga guatemalteca me hace llegar desde su país. Si en su primer libro Rigoberta admite que tiene «secretos», y más de un académico ha construido carrera, casa y hasta infamia debido a esos secretos, la verdad es que los misterios que guardaba Rigoberta son más graves de lo que se pensaba, y se los puede ver como una revancha doble del indígena contra su intérprete.[3] Es cosa de telenovela, pero sobre todo de la culpabilidad y odio a sí mismo que el privilegiado construye en su mente y para su mentalidad.

Esa es la gran diferencia entre Menchú y sus intérpretes, darle un sentido a la realidad. Lo que no se discute en la novelización de la polémica sobre ella y sus libros es que sus intérpretes han contribuido a oscurecer más que explicar lo que ven como una antología de varia victimología. Al ver el empleo de lenguaje denso como una manera de luchar contra el poder «conservador» no hacen otra cosa que subirse más alto en su torre de marfil. Es triste entonces que las obras de una indígena como Menchú y un indigenista como José María Arguedas ilustren el antagonismo que sigue dividiendo no sólo a los escritores hispanoamericanos sino a sus intérpretes. Menchú y Arguedas querían hacer otra cosa muy sana: amar al indígena en países donde las clases dominantes se especializan en explotarlo continuamente. Pero como muestra Vargas Llosa respecto al último en *La*

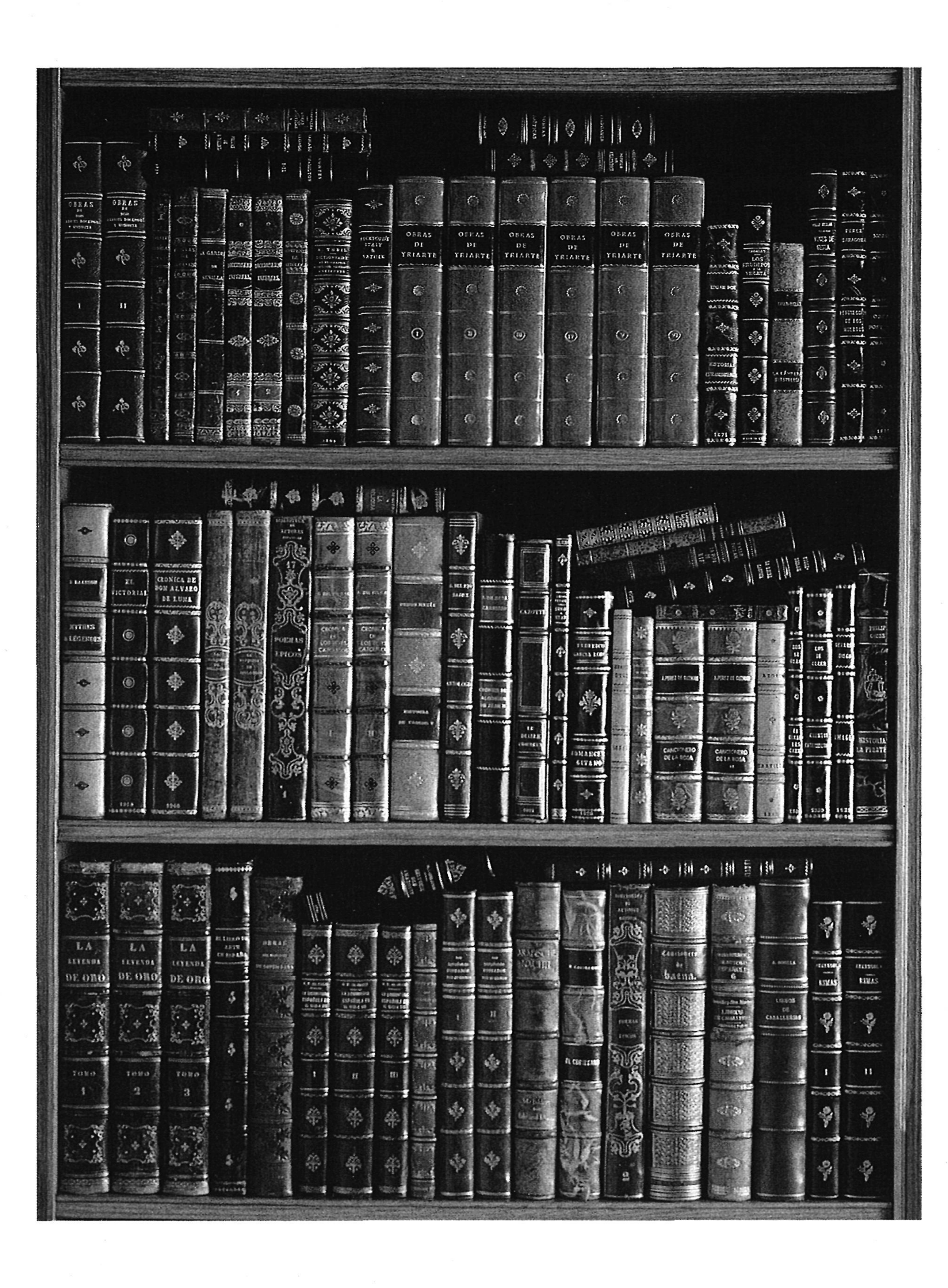
[2] *Y también de críticos, según probó hace poco en estas mismas páginas Juan Francisco Maura, «La historia verdadera de la conquista de la Nueva España: una visión política y poéticamente correcta»,* Cuadernos Hispanoamericanos *582 (diciembre 1998): 59-66. Un panorama más extenso del alcance de cómo ciertos críticos literarios y teóricos sociales están asesinando el pasado se encuentra en Keith Windschuttle,* The Killing of History, *2da. ed. rev. (New York, The Free Press, 1997). Para el ambiente estadounidense y cómo las agendas sociales corrompen el estudio actual de las humanidades el texto más completo y polémico es el de John M. Ellis,* Literature Lost *(New Haven, Yale University Press, 1997).*

[3] *Entre 1992 y 1993, acabada la guerra fría y Rigoberta convertida en celebridad, se nota cierto cambio en su discurso. Stoll atribuye a ese momento el abandono de algo que ella nunca quiso reconocer totalmente: su apoyo a la revolución violenta. Así, en octubre de 1992 se le pregunta si simpatiza con la guerrilla, y contesta: «Bueno, así de simpatizar yo pienso que no, o sea el hecho de lo que yo reconozco es que hay un conflicto armado» [¿?] (79), en Ricardo Rocha, «Rigoberta Menchú»,* Conversaciones para gente grande, *I (México, D. F., Aguilar, 1993), 73-84. Pero su discurso utópico no cambia, lo cual se nota en dos textos de la época: «El V centenario para nuestros pueblos indígenas»,* Lo propio y lo ajeno, *ed. de Eva Karnofsky et al. (Montevideo, Instituto del Tercer Mundo, 1992), 105-113; y «Año internacional de los pueblos indígenas»,* Encuentros *[Washington: Centro Cultural del BID] 3 (Diciembre 1993): 3-8.*

utopía arcaica (1996), el indigenismo también ha sido usado para cultivar el jardín nacional y la interpretación mentirosa que no ve el bosque por los árboles.

Cualquier bien pensante defendería la aserción que la generalizada realidad indígena es deplorable, y reconocería que Menchú disminuyó el poder castrense. Por eso ella sólo tiene parte de la culpa del dilema actual. Al seguir aceptando invitaciones de los políticamente correctos a defender algo que ni ella ni ellos pueden precisar, la interpretación correcta de seres humanos, no conceptos (me dice Javier Vásconez, un amigo novelista), establece un mal precedente respecto a la verdad y la memoria postmodernas. Pero de lo que no tiene la culpa es de que tantos estadounidenses y europeos, y su prensa, nunca hayan cuestionado su veracidad. Ella y su historia simplemente se dieron en un momento histórico en que cuestionar al «otro», sobre todo si era indígena, era abusivo y políticamente incorrecto. Era el momento en que pasamos «del buen salvaje al buen revolucionario», según la fórmula de Carlos Rangel, o al momento de la compasión como desprecio, según Pascal Bruckner en *Le sanglot de l'homme blanc*, que se publicó el mismo año que el primer libro de Menchú. Ojalá algún usurpador mercantil fuera lo suficientemente honesto como para decirle a Rigoberta que deje de permitir que sus presuntos protectores escriban sus novelas, especialmente cuando son castrenses, a su manera.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
MYTHES & LÉGENDES
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 1
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
RIMAS
RIMAS

Eugenio d'Ors: del intelectual disidente al intelectual errante

En las primeras semanas de 1999 han visto la luz dos libros que representan casi los cabos de la trayectoria intelectual de Eugenio d'Ors, el escritor catalán –junto con Josep Pla– más universal del siglo XX. El primer libro[1] recoge las glosas –un género literario personal e inclasificable– que publicó durante los años 1906 y 1907 en *La Veu de Catalunya.* En los preámbulos quedan una serie de artículos ya compilados en el tomo *Papers anterior al Glosari* (Quaderns Crema, 1994) que hablan de la formación de un gran escritor en convivencia con los ideales éticos y estéticos del *modernisme,* a los que desde 1906 su propia pluma mostrará disidencias y postulará alternativas.

Bajo la denominación genérica de *Glosari,* d'Ors inició el primero de enero de 1906 la fragua de una obra singular, que durante más de quince años iba a aparecer en las páginas de *La Veu* y, ya al final de su etapa barcelonesa (desde abril de 1920 a agosto de 1921) –y también en catalán– en *El Día Gráfico.* Se trata de un tomo, *Glosari 1906-1907* que se añade a la espléndida tarea que Quaderns Crema está llevando a término con la publicación completa de la obra catalana de *Xenius,* usando para los textos la edición y la cronología que tuvieron en *La Veu* (según criterio que juzgo oportunísimo). De este modo se restauran los textos primeros, que habían sufrido modificaciones y supresiones en la última edición que los reunía (Selecta, 1950), y de la que el propio don Eugenio señalaba sus limitaciones en el «Advertiment preliminar»: «Les circunstàncies en què veu la llum aquesta edició integral del *Glosari 1906-1910* de Xenius no són les més aptes a fer-la precedir d'un próleg, on es rememoresssin les seves intencions i el seu destí».

Las intenciones del *Glosari 1906-1907* nacen de la disidencia del gran intelectual catalán con el *modernisme.* Disidencia que, poco a poco, va a dejar nacer la inspiración *noucentista,* pero que está presente en las glosas de esos años y aún en las de los posteriores. Así cuando la revista –escrita en castellano– de la Joventut Nacionalista de la Lliga –*La Cataluña*– cambie el marbete que la había encabezado desde su fundación el 5 de octubre de 1907,

[1] *Eugeni d'Ors,* Glosari 1906-1907 *(ed. Xavier Pla), Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 863 pp.*

por el de *Cataluña* (7 de enero de 1911) y viva un período de clara inspiración orsiana, Eugenio d'Ors sentenciaría rotundo en su largo y magnífico ensayo «El renovamiento de la tradición intelectual catalana» *(Cataluña,* 7-I-1911*):* «Lo hecho hasta estos últimos años, lo realizado hasta las postrimerías del siglo anterior por la continuación de nuestras tradiciones intelectuales genuinas, puede brutalmente resumirse en la desolación lacónica de cuatro letras: nada».

Pero junto a la disidencia y la ruptura, en las glosas de los años seis y siete laten, germinales, a través de una prosa conceptuosa, hábil y sabia, los principios éticos y estéticos del *noucentisme.* Aquí están definidas y defendidas las cualidades de voluntad, proporción y equilibrio. Aquí está la perspectiva desde la que siempre escribió –Josep Pla, *dixit*– «l'europeisme constantment exaltat». Aquí se bosquejan las misiones que en la siguiente década le convertirán en un hombre de acción a la sombra de Prat de la Riba. Josep María López-Picó atinaba en su temprano resumen de la personalidad de d'Ors en las páginas de la revista *La Cataluña* (octubre, 1907): «La armonía de Ors es la augusta perfección del ritmo y del equilibrio, y su elegancia, la elegancia brillante de los grandes refinados modernos». Años después (enero, 1911) el propio d'Ors, con un ya abultado equipaje de glosador, indicaba la finalidad de sus empresas, hijas de la disidencia y elaboradas desde una firme voluntad constructora: «El renovamiento de nuestras grandes tradiciones ideales y su incorporación al patrimonio intelectual del mundo».

El segundo libro[2] que ha visto la luz nos brinda, complementando el anterior, *Helvecia y los lobos* –las glosas del 46– y en espera de *El cuadrivio itinerante* –las de 1948–, el *Glosario* que *Xenius* publicó en el diario falangista *Arriba* durante 1947. Es el largo e incompleto colofón de su *Novísimo glosario (1944-45),* cuyo primer y único tomo editó Aguilar en 1946, abriendo el camino de los tres tomos del *Nuevo glosario (1947-49)*, donde se recogían las glosas en castellano, publicadas en diversos periódicos entre 1920 y 1943. Colofón que resta todavía incompleto porque habría que sumar las glosas que don Eugenio publicó durante los años que median entre 1948 y su muerte en septiembre de 1954, especialmente las que *La Vanguardia* ofrecía bajo el rótulo de «Estilo y Cifra», prodigio del arte orsiano para transformar la anécdota en categoría y cifrar con laconismo el pensamiento, la idea.

[2] *Eugenio d'Ors,* Último glosario, II. De la Ermita al Finisterre *(ed. Alicia García Navarro / Ángel d'Ors), Granada, Comares, 1998, 424 pp.*

Las glosas de *De la Ermita al Finisterre* están transidas de melancolía. D'Ors registra méritos y jerarquías, tomando para ello al hombre y a la obra, como un todo indiscernible. No obstante –no podía ser de otro modo– la transferencia de los iniciales glosarios cede ante los excesos de lo barroco y de la arbitrariedad. El glosador ha cambiado las firmes voluntades por los matizados escepticismos, aún con el sostén siempre presente de la Cultura «hay otra manera de vivir eterna, que es la Cultura», escribe en la glosa del 30 de diciembre de 1947.

Entre estos casi cabos de una obra y de una trayectoria quedan los años –la segunda década del siglo en Barcelona– de su dictadura intelectual casi inverosímil, cuando se autorretrato –vía su heterónimo Octavio de Romeu– junto a Goethe y Leonardo, o cuando dice por boca de este mismo heterónimo, dirigiéndose a sí mismo: «¡Derramad, Pantarca! La mano está abierta, esperando lo que nos déis. Aplicadamente, fielmente, humildemente yo me haré el Eckermann de este Goethe que plugo al destino deparamos» (27-XII-1913). Queda también la tempestad de decisiones políticas mediocres y provincianas que le despojó de sus empresas en la *Mancomunitat* a principios del año 20, marcando el comienzo de su errancia. La «Cataluña, devoradora de sus hombres geniales» –la expresión es de *Gaziel* (1923) desde su privilegiada plataforma de director de *La Vanguardia*–, se llevaba por delante a d'Ors, quien habría de colaborar, ya en Madrid, en los periódicos más hostiles al catalanismo. Y quedan en esta larga andadura las zozobras y los vaivenes de la guerra civil y de la inmediata posguerra, cuyos numerosos pormenores bien merecerían estudio detallado.

De cabo a cabo, no obstante, al menos existen dos elementos perennes. La cultura como compañera indeleble en las tareas de la luz (véase la hermosa glosa del 1 de marzo de 1947) y el cumplimiento de la premonitoria reflexión de su complementario Octavio de Romeu, cuando su autoridad intelectual en Cataluña era irrefutable (1914): «Mi condición es la de alguien que, nacido para oficios de Goethe, y con amor a los oficios de Goethe, se ha visto condenado, por haber venido al mundo en esta ciudad y demasiado dentro del ochocientos, a *byronear* gran parte de su vida, a sellar, tal vez, de *byronismo* la totalidad de su vida».

Adolfo Sotelo Vázquez

José Hierro y su *Cuaderno de Nueva York*

¿Por qué Nueva York? Desde hace más de cien años ha venido madurando en el ámbito hispánico este mito de Nueva York construido, como dice Dionisio Cañas, sobre «un conglomerado de imágenes apocalípticas y otras que proceden de la fascinación por la metrópoli». Martí, Darío, Lorca han testimoniado esta reacción compleja de rechazo, angustia y fascinación.

Ahora es José Hierro quien publica, tras siete años de silencio, su *Cuaderno de Nueva York,* un libro breve, apenas ciento veintinueve páginas, distribuidas en un Preludio, tres secciones y un Epílogo.

¿Por qué Nueva York? Hierro responde: porque «es una ciudad magnífica» y porque «me identifico con ella». Cuando una periodista le pregunta cómo la pintaría, ya que también es pintor, contesta: «Siempre con tonos grises y negros, ese negro de los cristales de los rascacielos». Y ese fresco que se ve desde el East River, como una enorme vidriera, sin persianas, agrega.

[1] *José Hierro,* Cuaderno de Nueva York, *Madrid, Poesía Hiperión, 1998.*

No hay en el libro descripciones detalladas, sino testimonios fragmentarios, pesadillas del encuentro con la ciudad, con la soledad, con la conciencia desgarradora del tiempo y de la muerte. El símbolo central es la ciudad misma, vista como un barco que va navegando con sus dos ríos tersos, silenciosos, que corren, aunque no parecen correr, hacia el mar que es el morir. Junto con ese símbolo, un motivo clave, la música, el arte temporal por excelencia, con su ritmo, con su poder de evocación que hace presentes, de mil modos, tiempos, espacios, hombres, lugares, objetos. Y, además, el recurso constante de la transtextualidad, en forma de epígrafes, alusiones y citas textuales o modificadas para potenciar su sugerencia.

El discurso poético se encauza en el verso libre, los cuartetos eneasílabos, sin rima, y hasta en algún soneto clásico, mientras que en la expresión predominan las formas coloquiales, a veces con efectos de ruptura logrados por la introducción de vocablos de diferentes registros y por la marcha de una sintaxis con repeticiones, rectificaciones, deícticos, propios de la oralidad.

Me limitaré al comentario breve de tres poemas. El primero es «Rapsodia en blue» donde el hablante lírico, teniendo como guía y eje el sonido del clarinete, avanza en la noche y lucha por recuperar una realidad «en la que yo no sea intruso»:

El clarinete suena ahora
al otro lado del océano de los años.
Varó en las playas tórridas de los algodonales.
Allí murió muertes ajenas y vivió desamparos.
Se sometió y sufrió, pero se rebeló.
Por eso canta ahora, desesperanzado y futuro,
con alarido de sirena de ambulancia
o de coche de policía.
Suena hermoso y terrible.

(*CNY*, pp.15-16)

En su larga marcha, que abarca la ciudad entera, las sombras del pasado y las que hoy la habitan, en tiempos que se superponen y se confunden, entre las figuras de los museos y los detritus de los contenedores, el sujeto lírico lucha hasta la exasperación para evitar «que todo se evapore en la fragilidad de la memoria».

El segundo poema se llama «El laúd» y, nuevamente, la música es la vía de la recuperación del tiempo y de *la otra música*. El laúd yace en el escaparate de un anticuario de Madison Avenue, cuyo contenido caótico, depósito de diferentes tiempos y espacios, el hablante lírico enumera. Mister Eisen lo contempla todo desde el otro lado del vidrio y luego toma el laúd en sus manos y sus dedos hacen sonar el instrumento. Pero Mister Eisen, Mister Pigmalion, ignora que esta música existió antes que él:

Se resiste a aceptar
que él no es el dios que crea de la nada,
sino sólo un luthier,
–técnica y artesanía–,
y que la música acordada que nace de sus dedos
sonó con transparencia irrepetible
hace ya varios siglos
y que lo que ahora se escucha
es un eco que llega, atravesando el tiempo,
melancólicamente.

(*CNY*, p. 27)

La elaboración intertextual es refinadísima pero reconocemos, gracias a lo que el poeta llama «un guiño de complicidad», al gran maestro Salinas de la *Oda* de Fray Luis de León, aunque aquí el músico sea un simple luthier.

El tercer poema se llama «Ezra Pound» y se abre con la «Acotación primera», en verso, con alusiones biográficas al poeta que, como se sabe, fue puesto en una jaula en Pisa, por colaboracionista, preso luego en Roma y los Estados Unidos, y recluido, finalmente, en un hospital psiquiátrico en Washington. La segunda parte consiste en un «Monólogo» en prosa lírica donde describe el ámbito en que compone lo que llama sus cantos definitivos: «Mis cantos definitivos. Los de la plenitud y el miedo. Tengo miedo. Tengo –soy, estoy– jaula».

Alude a aquella jaula en que lo encerraron, pero el sustantivo despliega su sentido en virtud de los tres verbos que lo acompañan. *Tengo*

jaula equivale a tengo miedo; *soy* jaula es «la jaula de mi vida» que aparece más adelante en el texto. *Estoy* encerrado en esa jaula que es mi cuerpo, escribiendo mis últimos cantos.

Y sigue: «Así, ¿cómo sobrevivir, escribir, liberarme del tiempo? Traen el dolor: nada me importa. Del dolor irresistible nacen estos últimos cantos». Y añade: «Yo no soy traidor a mi única patria que es la poesía». Fiel a ella escribe estos poemas que entrega a su enfermera para que los preserve y guarde, aunque ella los arrojará al incinerador. Y cuando abre la puerta oye «el rumor del río que no me dejan ver, el East River, el East Tiber que me trae palomas de Roma».

Otras figuras, históricas o no, transfiguradas en míticas, centran otros poemas del libro: Schubert que navega en su barco –o ataúd–, al compás del *Adagio* del quinteto en do mayor, preguntándose por sus compañeros muertos. O el judío que «Cantando en yiddish», primero se obstina en olvidar, como sus compañeros de exilio, pero finalmente rescata el recuerdo y las palabras olvidadas y canta:

> Y canto con voz ronca –yo sé que desafino–
> ante el racimo de supervivientes, de sordos.
>
> (*CNY*, p. 43)

En otros casos el hablante lírico testimonia la acción del tiempo sobre las cosas, por ejemplo ante «Los claustros» que parecen salvados en sus refugios asépticos de Manhattan.

En síntesis: en este libro, Hierro ha alcanzado la madurez definitiva de su voz poética en un asedio original del tiempo y de la muerte, en la metrópoli moderna por excelencia. Y, a la vez, prolonga y refuerza una tradición europea que viene del simbolismo –Baudelaire, Verhaeren–, y una tradición hispánica, la de Martí, Darío y Lorca.

Emilia de Zuleta

Blues de la pequeña felicidad

Libro de libros y series distintas, *Historias somalíes* (KRK, Oviedo, 1998) es una muestra importante de la obra de Fernando Menéndez. A pesar de esa diversidad, el conjunto mantiene un discurso poético coherente mediante la suma de breves textos en prosa donde conviven la exposición, la enumeración, narraciones sólo apuntadas, itinerarios de viaje, recorridos por el calendario y sus estaciones, por el proceso creador de un pintor, por el vagar del pensamiento, etc.

El último apartado está compuesto por una sucesión de inventarios; sin embargo, no sólo éstos, otros muchos textos son relaciones de objetos, imágenes, referencias cinematográficas, musicales, geográficas, secuencias de historias incompletas, fragmentos de diálogos que se suceden en un movimiento que desplaza sin cesar el sentido y el valor que damos a lo en apariencia efímero, a lo que suponemos permanente, que cambia el orden temporal y rebate las orientaciones tópicas del conocimiento del mundo. De la diversidad de la experiencia la escritura de Fernando Menéndez hace asiento como un contable que intenta el recuento de lo que posee y lo que a cada instante pierde: «Equipaje de objetos por los que nadie espera ni echa de menos» (p. 107). El afán que lo impulsa parece aquél del que habla Paul Virilio en su ensayo titulado *La estética de la desaparición* (Anagrama, Barcelona, 1998).

> Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infrahumano. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exigen de nosotros mismos y de los otros una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.

El inventario exige una selección aparentemente azarosa (sin duda el azar es importante en estos textos, busca el fulgor de la conexión intuitiva de realidades muy diversas en un solo enunciado), por lo tanto, inventario es invención, fingimiento de la pequeña felicidad de crear un espacio vital donde quepan todas las palabras que pueden retratar a un «yo».

Todo alude a un centro no nombrado, el personaje que el lector crea en algunos relatos inacabados de los «Blues» y de «Historias somalíes», en la reflexiva mirada de

«Días de Chagall», en la ensoñación de «Barbecho» o en los deseos y las geografías de «Estambul/Estocolmo».

Atlantic City, Nueva Orléans, Buenos Aires, Memphis, Estambul, Estocolmo, París, ciudades y viajes del presente imaginario que forma la conciencia («Toronto. Canadá. La habitación es la estación de tren. Gente. Prisas. Despedida. Anuncios por megafonía que no se entiende. No sé qué significado puede tener que te hayas citado conmigo en la cafetería de una estación. Dices que te llamas Margot. Es la cuarta vez que cambias de nombre en un mes» –p. 92). La irrealidad de la palabra poética unida a la ficción del viaje. Juego de ilusiones, doble mentira que produce una verdad. De tal matemática esperamos algún modo de precisión, de exactitud. Buscando la pertinencia de cada alusión, el lector utiliza sus propias referencias, sus hitos personales, los pormenores, los sonidos y las palabras donde reconocemos el espacio de nuestra experiencia. Como un patio interior donde se mezclan las intimidades de toda la comunidad, así el poema crea un «yo» habitable, enfatizando la referencia reconocible y común entre detalles más crípticos. Descubrimos entonces que lo que llamamos identidad, es, en último término, una mentira piadosa que rellena el reverso blanco de toda biografía: «Miedo a desmoronarse. Miedo al miedo» (p. 110) –y, significativamente, el temor a ese vacío del ser se expresa con palabras de terceros, en este caso, Raymond Carver. En definitiva, hablar de sí y del otro, sobre todo del otro, para darle espesor al «yo». *Historias somalíes* trae a la memoria un anagrama cabalístico, según el cual, en hebreo la palabra «nada» *(ain)* se escribe con las mismas letras que la palabra «yo» *(ani)*. En ese sentido, esta poesía intenta dejar constancia de aquello que nos aleja del vacío, para evitar la vacuidad de los hábitos diarios y el ruido que nos acompaña, lo informe: «Doy con el mensaje que desentraña las desapariciones, voy apuntando todos los objetos capaces de traernos otra vez hasta nosotros mismos: la foto de la chica muerta, el libro que eres incapaz de terminar» (p. 25).

En efecto, «cualquier objeto, cualquier escenario pueden compararse con un ser vivo sin mucho esfuerzo» (p. 45) de tal modo que nombrar se asemeja a retener algo que se va y, más aún, darle cuerpo y sentido vital a lo que calla, a lo olvidado, al que desaparece, a lo deseado. «La distancia es un sentimiento silencioso y obsesivo. Discreto y constante. Sé quien no habla nunca. Piensa para que vivan» (p. 46). Por eso, la poesía de Fernando Menéndez da una oportunidad al lector para completar un recorrido sólo iniciado, incompleto por abierto. Hay en su escritura cierto tono

amable que invita a la compañía: «Con un lápiz dibujó un río y al lado un árbol. Se vio cruzando el río, subido al árbol. Eligió una ciudad en el mapa. Dejó de pensar en sí mismo» (p. 100). El otro, el lector, el doble. El itinerario se presta a múltiples lecturas, iluminaciones y oscuridades. Unos versos de Bernard Noël lo dicen: «a cada quien su ración de sombra para vestirse de imagen». El autor toma la distancia que puede para abrir su discurso a otras presencias. En los mejores textos esa tensión entre lo propio y lo ajeno, entre intimidad y distancia, une con exactitud algunas palabras con el senti-do sentimiento del amor, del hogar, de la ciudad, del desamparo.

Historias somalíes transcurre sobre un ritmo suave y cadencioso que exige demora y relectura con la brevedad como contrapartida. Tal vez porque la voluntad de sencillez, como el blues, busca acompasarse a la respiración, del mismo modo el poema se va haciendo de a poco («Nina tiene una sonrisa perfecta. Las manos muy blancas», p. 32) conforme a un moroso ensimismamiento, para finalizar, sin más, en espera de otro encuentro.

Alfonso Fernández García

Nacionalismos*

Nacionalismo es el último libro que escribió Ernest Gellner (1925-1995). Algo sabía del tema en sus dos vertientes: era judío (el modelo de los nacionalismos es el Antiguo Testamento con su noción de pueblo elegido), nacido en París y criado en Praga y en varias lenguas. El nazismo lo obligó a exilarse en 1939. En su final reflexión, Gellner se pregunta por qué persiste el fenómeno nacionalista en un mundo aparentemente preparado para su extinción. En efecto, desde la Ilustración y, más concretamente, desde el liberalismo y el socialismo, Marx y Weber, la industrialización modernizante y urbana parece extinguir las bases sociales de los particularismos nacionalistas, promoviendo la movilidad social, la competitividad, la meritocracia, el individualismo, la apertura expansiva. Todo ello es el calco negativo de la sociedad jerárquica, inmodificable, aislada, ensimisma-

* *Ernest Gellner*: Nacionalismo, *traducción de Ferran Meller, Destino, Barcelona, 1998, 199 pp; Jon Juaristi:* El linaje de Aitor, *Taurus, Madrid, 1998, 343 pp.*

da y tribal que los nacionalismos proponen. ¿Por qué no responde el efecto a la causa en este mundo de la competitiva globalización multinacional y librecambista?

La respuesta de Gellner es que existen elementos más profundos y, por ello, más oscuros y permanentes, que demuestran su fuerza a través de la historia: la tendencia a lo peculiar, a distinguirse y no parecerse como grupo a los demás, la visión de cerca, la exclusión del extraño, finalmente: el no soportar la existencia del otro, la intolerancia.

En contra de sus sostenedores, Gellner entiende que el nacionalismo no es universal ni necesario. En contra de sus censores (entre los cuales, doctrinariamente, se cuenta), que tampoco es contingente y accidental. De todos modos, el enfoque ilustrado le parece erróneo: el nacionalismo no proviene de la falta de Luces. La Alemania nazi no era un país primitivo y atrasado ni sus grandes cálculos guerreros y sus planes genocidas fueron el emergente de un arrebato emocional. Por el contrario, resultaron de la reflexión fría y la racional aplicación de métodos científicos de guerrear y exterminar.

Más al fondo, el error de la modernidad (sigo siempre a Gellner) es haber intentado la total secularización de la vida, que equivale a su contrario: si todo es profano, nada es profano y da lo mismo que todo sea sagrado. La secularización cobra sentido si se mantiene alguna zona sagrada. De lo contrario, cualquier aplastante categoría como la Historia, la Humanidad o el Progreso, se diviniza y lleva a la hipóstasis de un poder que se quiso, en principio, secular.

En esto, mal que nos pese, el Islam nos lleva una ventaja, porque conserva la distinción entre lo sagrado y lo profano. Lo primero es ajeno al mundo, trascendente. De tal modo, se evita el peligro de divinizar la historia, como ha ocurrido con el totalitarismo occidental. Desde luego, tiene entre los musulmanes sus excelentes imitadores integristas.

Por lo tanto, los nacionalismos, que se consideran universales, no lo son, pero el nacionalismo sí lo es. El vínculo social básico es, para el nacionalismo, la semejanza cultural, lo que se denomina una nación. Sólo sus miembros pueden pertenecer a ella, valga la paradoja, y tienen el deber de hacerlo. El otro es considerado extranjero y excluido desde siempre y para siempre. «Los vascos no pueden ser españoles, ni aunque lo quieran» decía el olímpico señor de Arana y Goiri.

Es oportuna, en este orden, la reedición del libro de Juaristi, conocido desde 1987 y ahora

repuesto en la actualidad por motivos varios y conducentes: las amenazas de los terroristas a su autor, la llamada tregua en el País Vasco, la unidad monetaria de Europa, la sempiterna crisis balcánica. Para Juaristi, el nacionalismo es una subcultura política que arraiga en mitos y falsificaciones históricas. En el caso vasco, hace casi cien años las vienen advirtiendo algunos vascos «incómodos» como Unamuno y Baroja (tan incómodos que hasta se incomodaban entre ambos). Lo curioso es que la mitología de una diferencia vasca inmemorial y sostenida es el invento de un francés, que la propuso en 1836: Joseph Chaho. El vasco campesino e incauto, sabio por naturaleza aunque iletrado, dulce de costumbres pero feroz en la defensa de su terruño (mejor dicho: de sus montañas), una tribu fundada por héroes mitológicos como Túbal o Aitor, que registró las visitas de Noé y el apóstol Santiago y que, desde la primigenia Atlántida, conoció el monoteísmo antes que el mismísimo san Pablo. Luego, la antropología positivista, a partir de Nicasio Landa, intentó buscar huellas físicas y genéticas de esta distinción que hace de los vascos, no ya no españoles, sino ni siquiera iberos. Hasta se han buscado coincidencias entre el eusquera y el sánscrito, para evitar el incordioso paso por Babel. Y, sobre todo, por encima del apego a la tierra propia, la fobia a la tierra ajena.

Juaristi opta por una visión ilustrada y racional del asunto. Evidentemente, el nacionalismo vasco que describe y critica, es irracional y oscuro, antimoderno y reaccionario. Pero, de nuevo ¿qué explica su persistencia en una sociedad urbanizada e industrial? Hay intereses muy concretos que lo sostienen, pero ¿por qué eligen esta ideología y no otra para satisfacer la demanda de un imaginario social tan extenso? Volvemos a Gellner. Pero no sin antes copiar y suscribir las palabras de Juaristi: «Creo que resulta más cómodo vivir en el seno de una sociedad sin identidades claras o, al menos, con identidades lábiles, que entre los adoradores de las pequeñas diferencias gregarias».

Blas Matamoro

Amarás lo múltiple

Los libros higiénicos no abundan: son los que sirven para astillar la rutina, mirar desde otro lado o mirar lo mismo con ojos distintos. Sirven para reinventar las preguntas. El libro de Claudio Guillén* me parece una de las mejores recetas para romper algo de la encerrona peligrosa y acobardada en que se mueven los estudios de letras en España, y los programas de estudios de las licenciaturas de filología, en particular: esa acusada tendencia a la especialidad bien delimitada que protege contra la dispersión, sí, pero también anula o retrae la imaginación, la capacidad crítica, la perspectiva múltiple y la riqueza de la propia conciencia de lector.

El exilio como tópico de la historia literaria se estudia en el primer capítulo, y fue accesible hace un par de años en edición de Quaderns Crema/Sirmio; las relaciones de literatura y paisaje es el segundo y quizá el más complejo de todos; de literatura y epistolaridad se ocupa el tercero, que es una joya, el más contagioso para escribidores y lectores de cartas de todo tipo. En «La expresión total: literatura y obscenidad» razona hábilmente el insoluble choque entre la ambición de decirlo todo (obscenidad) y hacer literatura.

La segunda parte reúne capítulos de lectura obligatoria para filólogos e historiadores: reflexiona sobre la construcción de la historia literaria como discurso nacionalista e imagen colectiva, y la emergencia de la literatura como institución. Cierra el libro un último y arriesgado asomo a los procesos intelectuales que han construido el concepto de Europa como identidad cultural y modelo complejo irreductible: qué ha incluido y qué ha excluido, con qué costes y contra qué intereses particulares, con qué armas metafóricas y literales se ha hecho Europa como identidad cultural: «Europa: ciencia e inconsciencia». La navegación que propone el libro no es virtual sino perfectamente real y oceánica: de los clásicos grecolatinos a la literatura contemporánea, de Occidente a Oriente, de literaturas minoritarias a autores capitales, todo pasa por la criba de una mirada que rastrea motivos o desmonta conexiones mecánicas, que ilumina porque reinventa enlaces y sinuosidades que otros han visto peor, o han preferido no ver.

Este libro sería un perfecto disparate en manos menos expertas, menos cautas y menos documenta-

* Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada, *Barcelona, Tusquets, 1998.*

das. Sus temas, el mero índice del libro, echa para atrás por su ambición y atrae irreparablemente porque tiene un punto de vista decididamente fecundo. Se nutre de la vitamina de una doble conciencia: la de la inestabilidad de las construcciones mentales (la historia de la literatura o la tipificación de los géneros, por ejemplo) y la naturaleza interesada, histórica y contingente de esas mismas construcciones. Una pregunta bien formulada puede derribar una construcción histórica aparentemente granítica. Todo el libro está cruzado por una falsilla teórica que explica su título y que sintoniza espléndidamente con una actitud crítica que no hace ninguna falta llamar postmoderna porque es la misma que adoptó cualquier gran crítico literario: rechaza las adscripciones dogmáticas y las taxonomías simplificadoras y acepta el desafío de la incertidumbre, de la exploración, del ensayo.

Pese a que el autor los define así, como ensayos, cabría me parece identificarlos mejor como estudios. El único reparo que este lector se ve capaz de poner al libro tiene que ver con la ansiedad insatisfecha por ver a la persona que piensa detrás de las cosas que escribe. Asoma algunas veces –cuando se burla con benevolencia de una frase un punto estupenda de Gombrowizc, por ejemplo– pero sirven sólo para alimentar la ansiedad de una espera infructuosa. Mientras George Steiner no ha renunciado jamás a la construcción de una voz literaria que lo identifique, y la ha impuesto como condición de su escritura –aunque a veces sea una fatalidad que estorba, cuando predica la buena nueva del judaísmo o incurre en manifiestas coqueterías maniáticas–, Claudio Guillén mantiene un pudor de escritura forjado en la tradición académica más clásica y respetable, sin duda, pero no estoy absolutamente convencido de la conveniencia de mantenerla intacta. La ironía ocasional, la libertad de la opinión formada, el comentario marginal, la libertad de la heterodoxia se adivinan detrás de las líneas pero la máscara de la formalidad académica las sepultan (me parece que a cambio de sólo una aparente respetabilidad mayor, o de asumir una convención de escritura tan aceptable como exactamente la contraria). Por supuesto que es una elección de estilo, pero sospecho que también un límite de la construcción de un ensayista dotado intelectual y culturalmente como pocos para ser escritor, como escritores son Steiner o Claudio Magris.

Llamo la atención sobre la explicitud de la deuda hacia los planteamientos *integracionistas* de Ferrater Mora, en un prólogo que conmueve por su franqueza pero todavía más por su rareza en manos de autores españoles. Parece que a Ferrater Mora lo hayan rentabilizado mejor fuera de España que den-

tro, donde deberían estar sus lectores naturales (cuando menos por motivos de lengua). Y lo aprendido en Ferrater Mora se convierte en el eje teórico del libro porque lo que tiene de desafío se aplica a cualquier asunto, y se aplica con provecho. Mejor que en el prólogo, ese principio teórico se formula muy avanzado ya el libro, en la página 174: «Las realidades pensadas por cierta filosofía como absolutas son en rigor términos finales de ciertas tendencias, nunca alcanzadas de manera total o definitiva. Son 'conceptos-límite'». Y por eso conviene pensar sobre la base de polaridades: «En un solo polo, en efecto, no reside mucho tiempo nadie. Pero entre dos polos nos movemos casi todos». De hecho, es ese eje el que se pone a prueba en cada capítulo y el que a su vez pone a prueba las ideas preconcebidas y los asuntos de historia y teoría literaria que se examinan en cada uno de ellos.

El secreto de su estrategia es perder el miedo a la incertidumbre desde la intuición documentada y crítica. Formular las preguntas que todavía carecen de respuesta, o reformular aquellas preguntas cuya respuesta vigente parece ya inservible o insuficiente. Una formulación tan nítida como la siguiente (nos) debería armar de cautela a muchos sobre genealogías precipitadas o indicios a veces insuficientes: «Los artistas y los escritores, cazadores furtivos, desconocen o no respetan los límites y las barreras con las que las universidades actuales deslindan sus cotos heredados y sus feudos» (112). Cuando aparecen ejes teóricos relacionados con lo dinámico y lo mudable, con los intereses inmediatos y la larga duración, con la sincronía de fenómenos contradictorios, empiezan a tambalearse los conceptos consagrados –tan cerca de la fosilización– y aparece iluminada la naturaleza interesada y contingente de cosas que parecían de antiguo tan naturales o espontáneas como la misma historia literaria. Y no, la historia literaria también es un producto cultural y puede ser examinada desde los supuestos intelectuales de una operación calculada –o no– de intereses contingentes que pueden discrepar o desmentir los del futuro. En el contexto de, quizá, el más ambicioso de los ensayos, «El hombre invisible: literatura y paisaje», puntualiza: «En la historia de la literatura ocurre que las disyuntivas teóricas muchas veces se matizan, liman y suavizan en la práctica; y hasta se disuelven. Las preferencias que se reconocían en esas dos banderas, la imaginación y el realismo, se implicaban mutuamente. Sobre todo, no eran en absoluto incompatibles. Y ello en la medida en que no eran posturas fijas, estáticas, sino tendencias, *Grenzbegriffe,* conceptos extremados, vectores, puntos móviles en algún segmento de una larga línea

rectora de la inteligencia artística» (155). Esta última metáfora del proceder del arte y su diagnóstico reaparece a menudo en el libro y se formula de varios modos; por eso es esencial como núcleo de partida, que nace de la observación de la literatura sin prejuicios o preconcepciones intocables. Demasiadas veces, en nuestras propias lecturas de historia literaria, se antepone el esquema conceptual de la lectura *compulsiva* honrada y directa (y filológicamente solvente) del texto.

Cuando se lee a grandes comparatistas suele asaltar el mismo recelo que a veces asalta aquí: ¿qué precio paga el autor al anudar un ejemplo provenzal del XIII a una cita de Boccacio para desembocar en un pasaje luminoso de Coleridge y confirmar alguna hipótesis en un corte bien escogido de la prosa de Pla o los versos de Pessoa? La estrategia es muy persuasiva y los resultados, incluso provisionales, convincentes. Quizá lo sean menos para el experto en cada autor manejado o en cada síntesis de períodos históricos, pero desde luego iluminan los espacios donde no habían entrado aún la pregunta y la respuesta que inventan este ensayo de literatura comparada.

Jordi Gracia

Perplejidades de Fernando Ampuero

Fernando Ampuero (Lima, 1949) se ha convertido en uno de los escritores peruanos más inquietantes de este fin de siglo, tanto por el talento episódico de sus relatos de empatía como por la calidad de su registro emotivo. En la estirpe de Julio Cortazar o Italo Calvino, Ampuero escribe en estado de asombro, y su mundo está iluminado por la luz de la perplejidad.

La historia de cómo un joven narrador peruano que en 1972 había publicado un fresco libro de bríos y rebeldías, *Paren el mundo que acá me bajo* (reeditado luego como *Deliremos juntos),* se transformó en un escritor sutil y complejo, que en *Malos modales* (1994) y *Bicho raro* (1996) sorprendió con relatos de altísima calidad, es un proceso que habrá que retrazar, y que tal vez el propio Ampuero podría contar como si se tratara de otro acertijo feliz. Pero tal vez ese descubrimiento de la tierra incógnita de la ficción mayor tenga que ver con el episodio que vivió en 1991, cuando navegando en el extremo sur, en Tierra del

Fuego, sobrevivió al peligro de un naufragio. Después de todo, la perplejidad es el arte de remontar la zozobra.

El hecho es que la obra de Ampuero ha empezado a imponerse por su cuenta y riesgo, dentro y fuera del Perú. Es revelador que el *Times Literary Supplement* de Londres en su reseña de una reciente antología de cuentos latinoamericanos, distinga «Taxi Driver, sin Robert de Niro» como uno de los más impactantes de esa muestra (noviembre 20, 1998). *Hard-hittings,* dice bien el crítico. Los cuentos de Ampuero conmueven de inmediato y prolongan su efecto porque acontecen en el espacio emotivo donde las historias se explayan y descifran sin agotar la riqueza anímica de su íntima violencia. Ese asombro convierte a lo cotidiano en un escenario insólito, donde la vida es un relato de excepciones y revelaciones, de enigmas y simetrías, de absurda poesía y humor paradójico.

La publicación ahora de sus *Cuentos escogidos* (Alfaguara, 1998), que lleva un estudio prologal de Gustavo Faverón Patriau, joven crítico de agudeza muy poco común, permitirá apreciar mejor la extraordinaria flexibilidad creativa del autor. Ampuero ensaya registros distintos, como si cada historia demandase, además del placer de narrar, su propia estrategia de contar. Cada cuento se resuelve en su forma única, con precisión en el diseño y con pasión en la trama. Hasta las historias más evidentes, aquellas que son el cuento de un cuento, trazan una ceremonia que la historia recorre al modo de un breve laberinto favorable. Esa elegancia casual asegura el asombro del narrador, que no sabe más que el lector, y que vive la anticipación del relato como una clave sobre su propia vida. El candor con que el personaje de «Taxi Driver», por ejemplo, narra el horror absurdo de su historia, se arma sobre lo que ignora de sí mismo, su humanidad puesta a prueba.

Pero este talento de Ampuero para el registro vario tiene que ver también con la justa distancia con que su relato promedia entre el narrador, los hechos y el lector. Julio Ramón Ribeyro forjó una impecable distancia desapacible, esa proximidad amable ante el desamparo de sus personajes, que sobreviven la tiranía de los códigos sociales. Alfredo Bryce Echenique ha ocupado con elocuencia la intimidad, aboliendo casi las distancias para comunicarenos cada vez más la ruptura jocosa de la autoridad de los códigos. Fernando Ampuero, por su parte, ha dirimido su propio espacio anímico, una tierra delgada donde sus personajes zozobran, balbucean y se transforman. Pero no sólo en la naturaleza ligeramente arbitraria de lo humano, sino en las hablas, deci-

res y recuentos que la interpretan, procesan y construyen. De algunos personajes no sabemos sino lo que se dice sobre ellos; y a veces lo que ellos dicen es ya una distancia sutil frente al otro. Esta urdimbre es el espacio de la subjetividad, donde cualquier mapa es tentativo.

Así, estos personajes se sitúan al borde del abismo emocional, donde los vemos de cerca, con empatía. Vemos la irreversible fuerza que los desplaza, con la lógica a veces implacable del sueño; sentimos su agonía y desamparo, pero también su sensibilidad herida y secreta. El padre de «Criaturas musicales», situado entre la esposa antagónica y la hija cómplice, se nos revela de pronto recuperado por otra fuerza femenina, la de una cantante cuya música le devuelve la propia voz, la emoción superior del sentido.

Si las mujeres en Ribeyro son seres voluntariosos y fuertes, capaces de facilitar el pasaje social a sus parejas nostálgicas del bien perdido; si las mujeres en Bryce son seres espléndidos e imprevisibles, capaces de trastocarle la vida a sus parejas; en los cuentos de Ampuero nos encontramos con mujeres al día siguiente de un «ataque de nervios». Una elige a su pareja para recuperar el orgasmo y exorcizar al marido muerto, otra ha perdido a su pareja y degüella a una muchacha equivalente, otra habla con sus padres muertos y acusa al hijo por no oírlos. Como dice el hijo de un psiquiatra, haciendo eco a la retórica paterna: «En ciertas mujeres, en especial las mujeres jóvenes, las manías más reveladoras se dan una vez que ha pasado la crisis» (56). Pero son, sobre todo, mujeres que se hacen en su relación con los hombres, tanto como éstos en su interacción con ellas, al punto que juntos configuran un sujeto del desencuentro postretórico de la pareja, cuando ya no hay discursos aleccionadores o compensatorios que expliquen los hechos más básicos de su desamor.

Julio Ortega

Problemas de vista*

El autor de esta novela autobiográfica fue quiosquero en París hasta que en 1990 un imprevisto Goncourt premió su primera obra literaria, *Los campos del honor*, donde narra la vida de su abuelo en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Seguiría a ella otra creación de corte biográfico, *Hombres ilustres*, esta vez dedicada a su padre, ya en la época de la segunda guerra. Ahora Jean Rouaud se retrata a sí mismo durante su niñez en un pueblo de provincias francés y sus primeros pasos adolescentes en el París del 68.

Explícitamente, el título del libro, *El mundo más o menos*, alude a la severa miopía del futuro escritor, obligado desde pequeño a escudarse detrás de una gruesas gafas *culo de botella*, causa –y símbolo– de su gradual reclusión interior. El mundo, entonces, se ve borrosamente, de manera aproximada. Pero hay algo implícito también en este título, y es que, a partir especialmente de la muerte del padre, cuando el protagonista es aún un niño, el mundo no sólo es *visto* con dificultad, sino que también empieza a ser *poseído* del mismo modo (o sea, *más o menos*).

Estos dos hechos básicos de su infancia harán que el personaje se sienta tan ajeno al mundo como el mundo le parece ajeno a él, lo que, aparte de determinar seguramente su vocación de escritor (ese afán de poseer el mundo y sus claves de acceso), gravitará sobre la propia novela –al menos durante la primera mitad, dedicada esencialmente a describir su triste vida de interno en un colegio y el shock que significa para él la muerte del padre–, dándole la forma de un penetrante diálogo con las cosas, gracias al cual éstas no se limitarán a ser un mero escenario, un paisaje inerte de lo que se narra, sino que *narrarán* ellas mismas, en un hábil intercambio, entrecruzamiento y hasta simbiosis con el protagonista.

Puesto que se trata de un miope y de un *exiliado*, será apreciable el esfuerzo de éste por acercarse a los objetos, o acercárselos, en un intento desesperado de reapropiárselos, de instalarse, no *más o menos*, sino de manera plena en la vida. Con ello la narración –esta parte de la narración– gana no sólo en plasticidad, sino también en intensidad y expresividad emotiva. Con los

* El mundo más o menos, *Jean Rouaud, traducción de Josep Escué, Barcelona, Anagrama, 1998, 240 pp.*

objetos vivos, la novela vive y palpita.

Por citar un pequeño ejemplo, cuando el narrador se dispone a tomar una taza de té: «Se calcula cada movimiento para ganar un puñado de segundos, y por lo mismo lo pruebas [el té] con el borde de los labios, sin precipitarte, sumida la nariz en la nube de vapor que sube de la taza, lo que viene a indicar la temperatura del té, y beberlo luego a pequeños sorbos, no tanto por el placer, pues no es un té de calidad, cuanto porque así tienes la sensación de mantener el tiempo a distancia, su gota a gota insidioso, su maestría para que a uno le invada el vacío».

Sin embargo, a partir de la segunda mitad, el libro es otra cosa. Si hasta entonces la mirada del miope y del *extraño* se dirigían obsesivamente hacia los objetos con el fin de capturar y desentrañar sus más recónditos secretos, y aquéllos, en conversación permanente con el interrogador, le devolvían una imagen de sí mismo y de los otros –un mundo *más*, en suma, a pesar de las gafas de miope–, el giro posterior de la historia, con el protagonista ya adolescente y *enamorado*, hace volver insensiblemente dicha mirada hacia el *interior* (el interior típico de la edad, con sus vaguedades, sus inconsistencias, sus injurias, reales o figuradas, a vengar), sin que el autor acuda, al menos literariamente, en ayuda del narrador. Éste, de repente, empieza a retroceder en el tono del relato, como si la mirada objetiva, la necesaria mediación de las cosas, no tuviera ya ninguna relación con el asunto en cuestión. Pequeño error, porque el creciente desconcierto del adolescente frente a la etapa que ahora se abre en su vida no tiene por qué ir fatalmente acompañado por la prosa que lo narra, cayendo ella en un desconcierto similar.

Máxime cuando con anterioridad había habido pruebas concluyentes de otra prosa, y ésta bien podía haber dado cuenta con igual rigor de la nueva situación y de los nuevos estados de ánimo (en realidad, una mera exacerbación de los terrores e inseguridades precedentes, añadidos, claro, a la novedad del enamoramiento, que suprime el mundo). Es como si, llevado por cierto apego inexplicable, totalitario, a la *verdad*, Rouaud hubiera pretendido hacer sucumbir el relato (el mundo) junto a su protagonista, quien, por cierto, después de su experiencia amorosa frustrada, suponemos (el final de la novela así lo sugiere) se recuperará, asimilará esta y otras experiencias, y se convertirá en hombre y escritor.

Pero mientras tanto, el mundo *más*, ha pasado inexorablemente a ser *menos*, y la novela –en ausencia de una realidad objetiva cuyo horizonte dé espesor y existencia con-

creta al protagonista– acaba resolviéndose en una serie infinita de lamentos abstractos, animados por una especie de autocomplacencia masoquista cuyo objetivo evidente apunta a provocar un sentimiento de conmiseración en el lector. «¿Ven lo que me pasa?», parece decirnos permanentemente el narrador (y de hecho, expresiones de este tipo oscurecen cada tanto el texto). Pero el caso es que lo habríamos *visto* mejor si, efectivamente, su mirada hubiese seguido pegada a los objetos (que, ya se sabe, hablan un lenguaje mudo, pero mucho más convincente), en lugar de desviarla hacia el *interior*, donde, por mucho que se cuente o diga, las cosas no se *muestran*, no se *revelan*, no llegan a hacernos vibrar con una historia de verdad. Así, el relato queda aquí *más o menos*, según el título que inspiró. Y el lector, impasible, después de haber sido conmovido por la primera mitad.

Ricardo Dessau

El fondo de la maleta

Chillida, el explorador

Con motivo de los setenta y cinco años de Eduardo Chillida, el Centro Reina Sofía organizó recientemente una retrospectiva del artista vasco. Obviamente, sólo se pudieron mostrar fotos y vídeos de sus obras mayores, imposibles de desmontar y transportar (a contar desde la siempre asombrosa Plaza de los Fueros, en Vitoria). Pero el abundante resto, que incluía su obra gráfica y textil, sirvió para desplegar ante el visitante una dimensión que no se percibe cuando hallamos piezas sueltas de su producción: Chillida como explorador de la materia.

La variedad de texturas y los descubrimientos de estructuras que parecen el resultado de un viaje a lo desconocido, no sólo comprueban la querencia matérica del artista, sino que muestran su procedimiento operativo como una poética. Así, aparecen en la intimidad del alabastro o el mármol, las ondulaciones congeladas de un mar secreto, o las nubarras de un íntimo firmamento; el granito, basto en parte y en parte pulido, es el mapa de una tierra inexistente e inmediata; el hierro acuchillado proclama que ha nacido para ser fundido y pulido por Chillida; la terracota registra las caricias de incontables manos anónimas que nunca la tocaron; la piedra excavada en hipogeos de miniatura señala el camino de la luz que se calienta en su epicentro; nosotros mismos nos percibimos como habitantes fatales del vacío que delimitan sus grandes pórticos, no casualmente llamados «de la libertad», porque por ellos transcurre la infinitud del espacio.

El arte trabaja por una verdad, quizás elemental o quizás final, que sólo un gran artista puede poner en escena: la forma es el destino de la materia. La obra, su incesante e interminable revelación. Los objetos de Chillida parecen el resultado de un viaje de descubrimiento: allí, en la entraña de la amorfa extensión, ya estaba la forma que sólo él tenía derecho a sorprender. Ahora es nuestra.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Narrador argentino (Buenos Aires).
EUGENIO COBO: Escritor español (Madrid).
WILFRIDO CORRAL: Ensayista y crítico ecuatoriano (Davis, California).
HORACIO COSTA: Poeta y crítico brasileño (Sao Paulo).
RICARDO DESSAU: Crítico y periodista argentino (Madrid).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Universidad de Oxford).
JAVIER FRANZÉ: Politólogo y ensayista argentino (Madrid).
CARLOS GARCÍA: Hispanoamericanista argentino (Hamburgo).
JORDI GRACIA: Ensayista y crítico español (Universidad Central de Barcelona).
JULIO ORTEGA: Crítico y ensayista peruano (Brown, Providence).
MIREIA SENTÍS: Crítica de arte española (Madrid).
ADOLFO SOTELO: Ensayista y crítico español (Universidad Central de Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
EMILIA DE ZULETA: Ensayista y crítica argentina (Mendoza).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Aspectos de la poesía hispanoamericana

Serge Fauchereau
Ritos

Aurelio Asiaín
Octavio Paz, Jaime Sabines, tabaco y otras yerbas

Samuel T. Coleridge
Escarcha a medianoche

Entrevista con Josif Brodsky



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



COOPERACIÓN ESPAÑOLA

800 Pts.